

سفیتان تودوروف

سلسلة
الدراسات
الأدبية

مأمور المحكمة

ودراسات أخرى

ترجمة
عبد كاسوحة



علي ملا

للمزيد من زاد المعرفة وكتب الفكر العالمي

اضغط (اقر) على الرابط التالي

www.alexandra.ahlamontada.com

مدونة سكينة ألكسندرا

سفيتان تودوروف

مفهوم الأدب

ودراسات أخرى

ترجمة
عبدالكاسوحة



العنوان الأصلي للكتاب:

La notion
de Littérature
et autres essais

مقدمة

إنما (الأجناس «الأدبية»^(١)) حياة
الأدب نفسها. أما التعرف عليها بشكل
كامل، والمضي حتى بلوغ الغاية للمعنى
الخاص بكل جنس، والغوص في
قوامها غوصاً عميقاً، فذلكم ما يعود
عليها بالحقيقة والقوة.

هنري جيمس.

«الأجناس» الأدبية تشكل حياة الأدب نفسها. ويكمّن مصدر الحقيقة والقوة
[في عمل الباحث] في التعرّف التام على تلك الأجناس، والمضي حتى غاية
التعرّف على المعنى الخاص بكل جنس منها، والغوص عميقاً في قوامها.

(١) إضافة من المترجم. ثمانية من الدراسات التي يتضمّنها هذا الكتاب نشرت سابقاً في كتابنا «أنواع الخطاب» ١٩٧١، واثنان في «شعرية النثر»، ١٩٨٧. وفي هذا الكتاب أعدنا النظر في تلك الدراسات، وقللنا من الهوامش.

مفهوم الأدب

أتمسّك ببطوق نجاة خفيف، قبل أن أغوص في هوة الـ «ما هو» الأدب: ليس سؤالي بالدرجة الأولى عن وجود الأدب ذاته، لكن عن الخطاب الذي يسعى للكلام عنه، كالخطاب التالي. فالفارق يكمن في المسار لا في الهدف النهائي. لكن من يقول لنا ما إذا كان الطريق الذي سنسلك، ليس له من الأهمية مالنقطة الوصول؟

I

علينا بادئ ذي بدء أن نشك في مشروعية مفهوم الأدب: فلا وجود الكلمة أو استخدامها في المؤسسة الجامعية يجعل الأدب أمراً مسلّماً به. إذ يسعنا في البداية أن نعثر لهذا الشك على عللٍ ويكتننا بقليل هذا الشك بأسباب تجريبية. فلم نكتب بعد تاريخ هذه الكلمة كاملاً، ولا معادلاتها في مختلف اللغات وفي العصور المختلفة. إلا أن نظرة سريعة بل سطحية على المسألة تكشف عن أن الكلمة لم تكن قائمة على الدوام. فكلمة «أدب» في اللغات الأوروبية، حديثة العهد جداً بمعناها الراهن: إنها لاتقاد تسبق القرن الثامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخية لا «أبدية»؟ ناهيك بالكثير من اللغات (في إفريقيا مثلاً) التي لا تعرف من تعبير نوعي يعني التتابعات الأدبية كافة. وتجاوزنا مرحلة ليفي بروول^(١)، حيث نجد شرح هذا

(١) ليفي بروول: عالم اجتماعي فرنسي كان قد وضع كتاباً بعنوان العقلية البدائية، ليقول فيه إن البدائي كان لم ينتقل بعد من مرحلة الصور إلى مرحلة المفهوم.

الغياب فيما أطلق عليه الطبيعة «البدائية» لتلك اللغات التي تجهر التجريد، فتجهل بالتالي الكلمات التي تدل على النوع الأدبي أكثر مما تدل على الجنس. أضف إلى تلك البيانات الأولية ما يعرفه الأدب في الأوقات الراهنة من تشتت: فمن عساه يقدم اليوم على الفصل بين ماهو أدب وماليس كذلك، حيال التنوّع الذي لا يمكن تبسيطه، من بين ما يعرض على من كتابات، ضمن منظورات لانهاية اختلافاتها؟

وليست تلك الحجج بمحاسمة: فمن حق مفهوم ما بالوجود من غير أن تقابله مفردة دقيقة. لكنه يقودنا نحو شك يدئي في الخاصية «الطبيعية» للأدب. غير أن التحليل النظري للمسألة لا يأتينا بطمانينة أكبر. فمن أين يأتي اليقين بأن كياناً مثل الأدب قائم حقاً؟ فمن التجربة: فنحن ندرس الأعمال الأدبية في المدرسة ثم في الجامعة. ونفع على هذا النوع من الكتب في سجلات قمارية متخصصة. ولقد ألفنا الإيمان بشواهد من مؤلفات «الأدباء» في أحاديثنا اليومية. إن كياناً «أدبياً» يؤدي عمله في ميدان العلاقات بين الأشخاص والعلاقات الاجتماعية، وذلك مالا ريب فيه حسبما يبدو. لباس. لكن علام يشهد ذلك؟ يشهد على وجود عناصر تمتلكنا من التمييز بدقة بين من ينشر إليه عبر كلمة «أدب» وهو قائم وسط نظام أكثر اتساعاً، هو هذا المجتمع أو ذاك وهذه الثقافة أو تلك. فهل برهنا في الوقت نفسه على أن التbagات الخاصة كلها والتي تتصدى لتلك المهمة، تشارك في طبيعة واحدة تعطينا الحق في أن نحدد ما هو أدب؟ كلا.

فلنطلق صفة «وظيفي» على التعريف الأول للكيان المجرد، وهو الذي يمكن أن نعدّ عنصراً من منظومة أوسع، تضم من جهة واقعة الأدب. ونطلق صفة «بنيوي» على الثاني حيث علينا أن نبحث ما إذا كانت كل المراجع القائمة بالمهمة نفسها، تساهم في الخصائص إياها. إذ علينا أن نميز بدقة بين ماهو وظيفي وبين ماهو بنوي، حتى حين يمكّنا الانتقال من واحدة إلى الأخرى.

ولنأخذ موضوعاً آخر، على سبيل المثال، يدلل على صحة هذا التمييز: يتقدّم الإعلان بكل تأكيد وظيفة محدّدة داخل مجتمعنا. إلا أن مسألة تعين طبيعة الإعلان تصبح أصعب بكثير عندما نرى الموضوع من منظور بنوي: فيمكن

للإعلان أن يستخدم وسائل توصيل مختلفة من بصرية وسمعية (وغيرها أيضاً)، وقد تتوفر له استمرارية زمنية ما، أولاً تتوفر، ويمكن أن يكون متواصلاً أو متقطعاً، وأن يستخدم آليات شتى مثل التحرير المباشر أو الوصف أو التلميح أو قلب المعنى وهكذا دواليك. فالكيان الوظيفي الذي لا جدال فيه لا يطابق ضرورة (ولنسلم بذلك آنياً) كياناً بنبيوياً. فالبنية والوظيفة لا تتضمن الواحدة الأخرى إذا توخيانا الدقة، على الرغم من ملاحظة تقارب بينهما بشكل دائم. وذلك فارق في وجهة النظر، لا في الموضوع. وبالتالي، إذا ما اكتشفنا أن الأدب (أو الإعلان) مفهوم بنبيوي، فعلينا إذن توسيع وظيفة كل من العناصر المتداخلة. وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي «إعلان» جزء من بنية، نقول هي بنية المجتمع. فالبنية مكونة من وظائف والوظائف تنشئ بنية. لكن بما أن وجهة النظر هي التي تكون موضوع المعرفة، فالفارق مع ذلك بين البنية والوظيفة لا يزال قائماً.

فوجود كيان وظيفي - هو الأدب - يستدعي وجود كيان بنبيوي، (رغم أن هذا الفارق يدفعنا أن نبحث ما إذا كانت المسألة على هذا الشكل أم لا). والحال أن تعريفات الأدب الوظيفية - بمفعول الأدب أكثر مما هو بطبعيته - كثيرة جداً. ولا ينبغي أن نعتقد أن هذه الطريق تقود دوماً إلى علم الاجتماع: فحين يتساءل فيلسوف مثل هайдغر حول ماهية الشعر، يقع أيضاً على مفهوم وظيفي. أما القول إن «الفن هو تفعيل الحقيقة» أو إن «الشعر تأسيس الوجود على الكلام»، فهو يعبر عن أمنية عمّا يكون هذا وذاك، دون البت بأي من الآليات النوعية التي تنهض بهذه المهمة. أن تكون للأدب وظيفة أنطولوجية فتحن مانزال ضمن حدود الوظيفة. وبالتالي فان هайдغر نفسه يسلم بأن الكيان الوظيفي لا يتطابق مع الكيان البنبيوي، مادام يقول لنا في مكان آخر من بحثه «إنه يقصد الفن العظيم». ولا يتتوفر لدينا هنا معيار داخلي يتبع لنا تحديد كل عمل فني (أو أدبي)، بل تأكيد على ما ينبغي على جزء من الفن (الجزء الأفضل) أن يقوم به.

من الممكن إذن أن لا يكون سوى كيان وظيفي . لكنني لن أصرّ على ذلك الآن وأسأجزم ، مع القبول باحتمالات الخيبة في نهاية المطاف ، بأن له كياناً بنرياً أيضاً . سوف أسعى لأُعرّف ما هو . وسبق لتفايلين آخرين أن سلكوا هذا الدرب قبلني ، فيسعني الانطلاق من الأجوبة التي اقترحوها . وسوف أحاول ، متحاشياً الدخول في تفصيل تاريخي ، أن أ Finch النمطين الأكثر وروداً وللذين اقتروا حلاً .

يعتمد تعريف أولي للأدب على خصائص متمايزتين . فالفن نوعياً «محاكاً» تختلف باختلاف المادة المستخدمة . فالأدب محاكاً بالكلام مثلما التصوير محاكاً بالصورة . لكنه تخصيصاً ليس أبداً محاكاً ، لأننا لانحاكي الواقع ضرورة ، بل نحاكي كذلك كائناتٍ وأفعالاً ليس لها وجود . إن الأدب تخيل : وذلكم هو تعريفه البنوي الأول .

لم توضع صيغة ذلك التعريف في يوم واحد ، فقد جرى استخدام تعبير متنوعة جداً . ويسعنا الافتراض أنها كانت نصب عيني أرسطو حين أكد أولاً إن «العرض الشعري يوازي العرض القائم «على الألوان والأشكال» ، (وثانياً إن «الشعر يعالج ، على الأصح ، العام ، أي وقائع الخاص» . وتستهدف هذه الملاحظة شيئاً آخر في الوقت نفسه) : لاتعني العبارات الأدبية أفعالاً خاصة ، هي الأفعال الوحيدة التي يمكن أن تجري واقعياً . فسوف يقال في عصر آخر إن الأدب يناسب الكذب . وذكر فراي FRYE بغموض تعابير «خرافة» و«تخيل» («أسطورة» ، التي تنتهي إلى الأدب وإلى الكذب سواء بسواء . لكن ذلك ليس صحيحاً : فليست العبارات التي تشكل النص الأدبي «مغلوطة» أكثر مما هي «صحيحة» . فقد سبق لأوائل علماء المنطق المحدثين (ومنهم فريجي Frege مثلاً) أن لاحظوا أن النص الأدبي لا يخضع لمعايير الحقيقة ، وأنه ليس ب صحيح أو مغلوط ، لكنه تخيلي على وجه الدقة . وذلك ما أضحت اليوم حيّزاً مشتركاً .

فهل مثل هذا التعريف مرضٌ؟ يسعنا أن نتساءل ما إذا كنا نقوم هنا بإحلال إحدى تبعات ما هو الأدب محل تعريفه . فليس ما يحول دون قصة تروي حدثاً

واعيًّا أن تؤخذ أدبًا. لابنغي من أجل ذلك تبديل شيء في تشكيلها، وحسب الماء فقط أن يقول في نفسه إنه لا يقيم حقيقتها من وزن وإنه يقرأها «على أنها» من الأدب. ويسع الماء أن يفرض قراءة «أدبية» على أي نص كان: فمسألة الحقيقة لن تطرح نفسها لأن النص أدبي، وليس العكس كذلك.

وبدلاً من تعريف للأدب، تقدَّم إلينا هنا، بطريقة غير مباشرة، واحدة من خصائص إدراكه. ولكن هل يسعنا مشاهدتها في كل نص أدبي؟ وهل هي مصادفة أن نسأر إلى الصاق كلمة «تخيل» على جزء من الأدب (من روايات وقصص ومسرحيات) في حين أنها فعل ذلك بصورة أصعب بكثير، بل لأن فعله البتة، حيال جزء آخر من أجزاءه، ألا وهو الشعر؟ قد تأخذنا الرغبة في القول: مثلما أن العبارة الروائية غير صحيحة ولا مغلوطة، رغم أنها تصف حدثاً، كذلك فالعبارة الشعرية ليست بخيالية ولا غير تخيلية؛ فالمسألة ليست مطروحة ضمن نطاق القول إن الشعر لا يروي شيئاً ولا يعني أي حدث، لكنها تكتفي في الغالب بالإعراب عن تأمل أو انطباع. ولاينطبق التعبير النوعي «تخيل» على الشعر، لأن التعبير النوعي «محاكاً» أو «تشيل» ينبعي له أن يفقد كل معنى دقيق ليبقى ملائماً. ولايستدعي الشعر غالباً أي واقع خارجي، بل يكفي نفسه بنفسه. وتغدو المسألة أكثر صعوبة أيضاً، حين تلتفت صوب أجناس، رغم وصفها غالباً بأنها أجناس «فاسد»، لها حضورها في «آداب» العالم كلها: «الالتماسات والنصائح والأمثال والألغاز والعدايات^(١)» (لا جرم أن يطرح كل منها مسائل مختلفة). فهل غضي إلى حد القول على هذه الآخريات مؤكدين أنها «تحاكى»، أم نبتعد بها عن مجموع الواقع التي تعنيها عبارة «أدب»؟

إن لم يكن ما يُعد عادة أدبياً، تخيليًّا كله بالضرورة، فليس بالقابل كل تخيل أدبًا بشكل ملزم. ولنأخذ «قصص الحالات» لدى فرويد. قد لا يكون من الملائم التساؤل إن كانت الملابسات كلها في حياة الصغير هانس أو الرجل والذئاب،

(١) مفرداتها: عدَّية: لتعيين من يقع عليه الدور، من الأطفال، في اللعب. (م)

صحيحة أم لا . فهي تتقاسم حالة التخيّل قاسماً مضبوطاً ، وكل مايسعنا قوله ، إنها تخدم نظرية فرويد خدمة حسنة أو سيئة . وهذا مثال مغاير تماماً : هل نضمّن الأدب الأساطير كلّها (وهي تخيلية بكل تأكيد)؟

لستُ بالتأكيد أولَ من وجه نقداً لمفهوم المحاكاة في الأدب أو في الفن . فهناك من سعى لتعديله طيلة المرحلة الكلاسيكية الأوروبيّة لجعله قابلاً للاستخدام . فيصير ضروريّاً إضفاء معنى عام جدّاً على هذا التعبير كي يتلاءم مع النشاطات المنظورة كلّها . غير أنه ينطبق على أشياء أخرى أيضاً ، ويطلّب تخصيصاً لاستكماله : ينبغي أن تكون «فنية» ، فيعيدها ذلك إلى استرجاع التعبير الواجب تعريفه داخل التعريف نفسه . وكان أن حصل في القرن الثامن عشر انقلاب ما : فبدلاً من تطوير التعريف القديم ، جرى اقتراح تعريف آخر ، جديد كل الجدة . وليس في هذا الصدد ما هو أكثر إيحاءً من عنوانِ النصينِ اللذين يعيّنان حدود المراحلتين . لقد ظهر في عام ١٧٤٦ كتاب في الجمال يلخص الحس المشترك للعصر : إنه الفنون الجميلة مقتصرة على مبدأ واحد للراهب باتو . والمبدأ المقصود تقليدُ الطبيعة الجميلة . وتجابوب معه عام ١٧٨٥ عنوان آخر هو : محاولة جمع الفنون الجميلة والعلوم كلّها تحت مفهوم الإنجاز بذاته من تأليف كارل فيليب موريس . لقد اجتمعت الفنون الجميلة مجدداً ، لكن هذه المرة باسم الجميل ، على أنه «إنجاز بحد ذاته» .

والواقع أن التعريف الثاني الكبير للأدب ، سوف يقع ضمن منظور الجميل . ففي هذا الميدان تتغلّب «راق» على «علم». إلا أن مفهوم الجميل سوف يتبلور نحو نهاية القرن الثامن عشر ضمن تأكيد للطابع اللازم للمؤلف ، لا للطابع الأداتي . فيُعرَّف الجميل الآن بدليل طبيعته غير الاستخدامية من بعد أن اختلط بالنافع . وقد كتب موريس يقول : «تكمّن فحوى الجميل الحقيقي في أنه لا يعني الشيء سوى نفسه ، ولا يقصد سوى نفسه ولا يمتلك غير نفسه ، وأنه يكون كلاً ناجزاً بنفسه». إلا أن الفن يعرَّف بالجميل : «إذا ما تمثّل مبرر الوجود لعمل فني بدلاته

على شيءٍ ما خارج عنه، أضحت بذلك تبعياً. في حين أن المراد على الدوام، في حالة الجميل، أن يكون هو نفسه المقدم». فالتلوين صور تدرك لذاتها، لا يقصد فائدة ما. والموسيقى أنغام قيمتها كامنة فيها «نفسها» والأدب أخيراً من الكلام غير الأداتي، وقيمة قائمته فيه، أو كما يقول نوفاليس «تعبير للتعبير». ويقع المرء على بحث أكثر تفصيلاً لهذا الانقلاب في القسم الرئيس من كتابي نظريات الرمز.

وسوف يتولى الرومنسيون الآمان الدفاع عن هذا الموقف، فينقلونه إلى الرمزيين. ليهيمن على الحركات الرمزية كافة وما بعد الرمزية في أوروبا. بل هنالك ما هو أكثر من ذلك: سوف يغدو نقطة انطلاق للمحاولات الأولى العصرية لإنشاء «علم للأدب». وسواء كان الأمر في الشكلية الروسية أو النقدية الحديثة الأميركية، فالانطلاق على الدوام من المسألة نفسها. إن الوظيفة الشعرية هي التي تشدد على «الرسالة» نفسها. وهذا هو المفهوم الذي لا يزال سائداً اليوم، حتى مع تنوع الصياغة.

مثل هذا التعريف للأدب لا يستحق، والحق يقال، أن يوصف بالبنيوي. ويقال لنا هنا ما ينبغي على الشعر أن يفعل، وليس كيفية بلوغ ذلك. غير أن الهدف الوظيفي مالبث أن اكتمل في وقت مبكر بوجهة نظر بنيوية: إن مظهراً للعمل، يساهم دون مساعداته من المظاهر الأخرى، في جعلنا ندركه بذاته، وذلك هو طابعه النظامي. فذا هو ديدرو قد بدأ يعرف الجميل بالنظام. ثم جرى من بعد أن استبدل بـ«الجميل» تعبير «الشكل»، الذي انزاح بدوره على يد «البنية». أما دراسات الأدب الصورية فسوف يتجلّى فضلها (ومن هنا أرست أسس الشاعرية الحديثة) في أنها دراسات النظام الأدبي، ونظام النتاج الأدبي. إذن الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثيمة «بتفسير غايتها بنفسها». وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني.

وللتتحقق هذه الفرضية بدورها. هل اللغة الأدبية هي اللغة منهجية الوحيدة؟ الجواب هذه المرة بالنفي من دون أي تردد. فليست وحدتها الخطابات،

والتي تقارن عادة بالأدب - مثل الإعلان - هي التي نشهد فيها تنظيماً دقيقاً، بل حتى استخدام آليات متماثلة (الكافية، المعاني المتعددة، إلخ)، إنما أيضاً في الأثر بعدها عنها من ناحية مبدئية. فهل يسعنا القول إن خطاباً قضائياً، أو سياسياً، ليس منظماً ولا يخضع لقواعد صارمة؟ ليس الأمر على كل حال أمر مصادفة إذا كان في الخطابة، حتى عهد النهضة، ولا سيما قدیماً لدى الأغريق والرومان، يأتي مجاوراً لفن الشعر. (بل ينبغي القول: إن الشعر ما كان يأتي إلا لاحقاً بالخطابة)، التي كان من مهمتها عقلنة قوانين الخطاب المغايرة للخطاب الأدبي. ويسعنا أن نمضي أبعد فستجوب الملاءمة نفسها لمفهوم ماثل مفهوم «منظومة النتاج الأدبي»، وذلك نظراً للسهولة الكبيرة التي نتمكن بها تحديداً من أن ننشئ مثل تلك «المنظومة» على الدوام. لاتحتوي اللغة إلا على عدد محدود من الأصوات وعدد أقل أيضاً من السمات المميزة. فال أبواب النحوية لكل نموذج قليلة العدد، والتكرار الذي لا صعوبة فيه، لا يمكن تلافيه. ونحن نعرف أن دو سوسيير قد صاغ فرضية حول الشعر اللاتيني، تقول: إن الشعراء كانوا يدونون في نسيج القصيدة اسم علم، إنه اسم المرسل إليه أو الذي ترسم القصيدة صورته. وقد انتهت فرضيته بطريق مسدود، لأن القص في البراهين، بل بالأحرى لفيض فيها. نستطيع العثور على أي اسم كان، مدوناً في قصيدة طولها معقول. ولم الاكتفاء بالشعر فقط؟ «كانت هذه العادة طبيعة ثانية لدى الرومان المتعلمين كافة الذين يسكنون بالريشة ليقولوا الكلمة الأقل دلالة». وهل هم الرومان فقط؟ بلغ الأمر بسوسيير حد اكتشاف اسم ايتون ETON في نص لاتيني يستخدم تربينا لطلاب تلك الجامعة في القرن التاسع عشر. لكن يشاء سوء طالعه أن يكون واضح النص طالباً في جامعة كمبردج الملكية في القرن السابع عشر، وأن النص لم يعتمد في جامعة ايتون إلا بعد مئة عام!

إذا قدر للنظام أن يكون بمثيل ذلك اليسر في كل مكان، فليس له من وجود في أي مكان. فلتتصدّ الآن لامتحان المتمم: هل بلغ كل نص أدبي منهجياً، الدرجة التي تمكنا من وصفه بأنه «يفسر غايته بنفسه» وأنه «غير متعدٍ» و«غير شفاف»؟ نحن ندرك كامل الإدراك معنى هذا التأكيد حين ينطبق على القصيدة، وهي الموضوع

المتكامل بذاته، مثلما قال موريس، لكن ماذا بشأن الرواية؟ إنني أستبعد الفكرة القائلة إنها ليست سوى «شريحة حياة» مجردة من الاصطلاحات، وبالتالي من منظومة. لكن هذه المنظومة لا تجعل اللغة الروائية «غير شفافة». بل إن هذه اللغة تفيض، خلافاً لذلك (وفي الرواية الأوروبية على أقل تقدير) في عرض الأغراض والأحداث والأفعال والأشخاص. فهل سيقال إن غائية الرواية لا تكمن في اللغة بل في الآلية الروائية، وإن ما هو غير شفاف في هذه الحال هو العالم المعروض؟ لكن مثل هذا التصور لعدم الشفافية (وعدم التعديدية ذاتية العثور على الغاية) ينطبق كل الانطباق أيضاً على أي محادثة يومية كانت.

II

جرت في عصرنا محاولات عدة لدمج تعريفيًّا للأدب الاثنين معاً. أما وأن كلاً منها ليس مرضياً حقاً، إذا ما أخذ معزولاً عن الآخر، فإن مجرد جمعهما لا يستطيع البنة أن يضي بنا قدماً. وينبغي، في سبيل تدارك ضعفهما، أن يكون الاثنين واضحين، بدلاً من أن يكونا مضافين فقط، ناهيك بمخطلتين. لكن ذلك، لسوء الحظ، ما تجري به العادة.

يعالج رينيه ويليك «طبيعة الأدب» في فصل من «النظرية الأدبية» وهو الكتاب الكلاسيكي الذي وضعه مع فارين. فيلاحظ بداية أن «أيسر وسيلة حل المشكلة هي جلاء استخدام الأدب للغة، وهو استخدام خاص»، ويعرض ثلاثة استخدامات رئيسة: أدبي ودرج علمي. ثم يجري مقارنة على التوالي بين استخدام الأدبي والاثنين الآخرين. فالأدبي، مقارنة بالعلم «مفهومي»، أي غني بالتداعي ومبهم؛ وغير شفاف (في حين أن الإشارة في الاستخدام العلمي هي «شفاف»)، أي أنه يوجهنا دون التباس نحو مرجعيته، من غير أن يجذب الاهتمام لنفسه)، والأدب متعدد الوظائف: فليس مرجعاً فقط بل هو أيضاً تعبيري ونفعي (براغماتي). والاستخدام الأدبي استخدام منتظم، مقارنة بالاستخدام اليومي،

(«نظم اللغة الشعرية مصادر اللغة الدارجة وترکّزها»)، ذاتيّ الغاية، نظراً لأنّه لا يقع على تبرير وجوده خارجاً عن ذاته.

كان يسعنا الاعتقاد، حتى الآن، أن ويليك مناصر لتعريفنا الثاني للأدب. ذلك أن التشديد على أي وظيفة كانت (مرجعية أو معبرة أو براغماتية) يمضي بنا خارج حدود الأدب، إلى حيث تتبدى قيمة النص في ذاته (وهذا ما سندعوه بالوظيفة الجمالية. وهي من قبل نظرية جاكوبسون وموكاروفسكي في الثلاثينات). إن النتائج البنوية لهذه المقاصد الوظيفية هي : الميل نحو المنظومة وإبراز كافة المصادر الرمزية للإشارة .

إلا أن تميزاً آخر يأتي من بعد، فيواصل ظاهرياً التعارض بين الاستخدام الدارج والاستخدام الأدبي. يقول لنا ويليك في المؤلفات الأكثر «أدبية» : «إنما تظهر طبيعة الأدب، على أوضح ما يكون الوضوح، على الصعيد المرجعي». ثم يواصل القول : «نحن نرجع إلى عالم التخيّل والتصرّر. فليست المزاعم في رواية أو قصيدة أو مسرحية حقيقة بحصر المعنى. إذ ليست بقضايا منطقية». ثم يخلص إلى القول : «إنما تلك هي السمة المميزة للأدب». إنها «التخيّلية».

نقول بصيغة أخرى : إننا انتقلنا من التعريف الثاني للأدب إلى التعريف الأول، من غير أن نلحظ ذلك. فلم يعد الاستخدام الأدبي يعرف بطابعه المنهجي (والمفسّر بالتالي ذاتياً)، لكن بالتخيل، ويجمل ليست بصحة ولا بغلوطة : فهل يعني ذلك أن الواحد يعدل الآخر؟ لكن تأكيداً من هذا القبيل جدير على الأقل بالصياغة (من غير كلام على البرهان عليه). ولا تكون حققنا تقدماً أكبر حين يخلص ويليك إلى أن تلك التعبيرات كلها (التنظيم المنهجي ووعي الإشارة والتخيل) ضرورية لتمييز العمل الفني : فالسؤال الذي نطرحه على أنفسنا تحديداً هو : ماهي العلاقات التي توحد بين تلك التعبيرات؟

يشير «نور ثروب فراي» إلى المشكلة نفسها في الفصل «مرحلة حرفية ووصفية: الرمز حافزاً وإشارة» من كتاب تشريح النقد. فيبدأ هو أيضاً بإقامة تمييز بين استخدام أدبي واستخدام غير أدبي للغة (التي تجمع إذن «العلمي» و«الدارج» لدى ويليك). فالتعارض التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو ماليست عليه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ونحو إشارات أخرى). فحالات التعارض بين نابذ وجاذب، وبين طور وصفي وطور حRFي، وبين رموز إشارات ورموز حواجز، ترابط لدى التمييز الأول. فالتوجه الداخلي هو الذي يميز الاستخدام. ولنلاحظ بشكل عابر أن فراي، ومثله ويليك، لا يؤكد البة على الحضور الحصري لهذا التوجه في الأدب، بل على غلبه فقط.

ونقع هنا أيضاً على صيغة لتعريفنا الثاني للأدب. وترانا مرة أخرى أيضاً ننزلق نحو الأول من قبل أن نلحظ ذلك. كتب فراي يقول: «إن توجّه الدلالة الخامس، في البُنى اللغوية الأدبية كافة، توجّه داخلي. فمتطلبات الدلالة الخارجية في الأدب متطلبات ثانية، لأن النتاجات الأدبية لا تدعى أن تصنف أو أن تؤكّد، إذن ليست هي بصحيحة ولا مغلوطة ... وسائل الواقع أو الحقيقة في الأدب تابعة للموضوعي الأدبي الأساسي، الممثل في إنتاج بنية لغوية تجد تبريرها داخل ذاتها. وقيمة الرموز التأثيرية أدنى من أهميتها منظوراً إليها كبنية تحفيزات ارتباطية». ولم تعد الشفافية، في هذه العبارة الأخيرة، هي التي تتعارض مع عدم الشفافية، بل هي اللاتخيلية (الاتتماء إلى منظومة صحيح - مغلوط).

إن الدوامة التي سمحت بهذا الانتقال هي كلمة «داخلي». فلها حضورها في التعارضين، مرة مرادفة لـ «غير شفاف» وأخرى لـ «تخيلي». فاستخدام اللغة الأدبي «داخلي» سواء من جهة التشديد على الإشارات نفسها أو من أن الحقيقة التي توحي بها هذه الإشارات حقيقة تخيلية. لكن قد يوجد فيما وراء التعدد البسيط للمعاني (إذمن التشوّش المبدئي) إلزام متتبادل بين معنويَّ كلمة «داخلي» الاثنين: قد يكون كل «تخيلٍ «غير شفاف» وكل «عدم شفافية» «تخيلية». ويبدو أن فراي يوحِي بهذا

حين يؤكد في الصفحة التالية قائلاً إذا خضع كتاب في التاريخ لمبدأ التناظر (منظومة إذن غائية ذاتية)، دخل وفقاً لذلك في مجال الأدب، انطلاقاً من التخيّل. فلنحاول أن نرى إلى أي نقطة يصل ذلك الإلزام المزدوج من واقعيته. فقد يكون من شأن ذلك أن يضيء لنا طبيعة العلاقة ما بين تعريفينا الاثنين للأدب.

هب أن كتاب التاريخ يخضع لمبدأ التناظر (إذن يتعلق بالأدب، وفقاً لتعريفنا الثاني)، فهل يصير انطلاقاً من هنا تخيليًّا (إذن أدبيًّا، وفقاً لتعريفنا الأول)؟ كلاً. بل قد يكون كتاب تاريخ رديئاً، وعلى استعداد لأن يشوه الحقيقة، من أجل الإبقاء على التنازرات. لكن الانتقال تمَّ مابين «الصحيح» و«المغلوط»، ولم يتم بين «الصحيح المغلوط» من جهة وبين «التخييلي» من جهة أخرى. يمكن كذلك لخطاب سياسي أن يكون منهجاً من الطراز الأول. غير أنه لا يصير تخيليًّا بناءً على ذلك. فهل هنالك من فارق جذري في «منهجية» النص بين قصة سفر حقيقي وقصة سفر خيالي (في حين أن إحداهما تخيلية، والأخرى غير ذلك)؟ إن قصد المنظومة والانتباه الذي نوليه التنظيم الداخلي، لا يُلزمان بأن يكون النص تخيليًّا. إن أحد مسارات الإلزام غير سالك.

فماذا عن الآخر؟ هل تستجر التخييلية هدف البنية على نحو ضروري؟ يعود كل شيء للمعنى الذي نسبقه على هذه العبارة الأخيرة. فإذا ما فهمناها ضمن معنى التكرار الضيق، ومعنى الظهور مجدداً لأجزاء التواصل نفسها، على مثل ما تدعونا بعض ملاحظات فראי إلى تخمينه، كان في حكم المؤكد وجود نصوص تخيلية تفتقر إلى هذه الخاصية: يمكن أن يتحكم بالقصة منطق التتابع والسببية وحده (حتى حين تكون أمثلة من هذا النوع نادرة). أما إذا فهمناها بالمعنى العريض لـ «وجود تنظيم من نوع ما»، فإننا نجد أن النصوص التخييلية كلها تتمتع بذلك «التوجه الداخلي». لكن قد نلاقي مشقة في العثور على نص مغاير. إذن ليس الإلزام الثاني أكثر تشدداً، ونحن لا نملك حق الالتماس كي لا يساوي المعنيان الاثنان لكلمة «داخلي» سوى واحد في الواقع. ويكون قد أجري مرة أخرى أيضاً تصادم بين التعارضين (وبين التعريفين)، من غير التلفظ بهما.

إن كل مايسعنا تعلمه أن التعريفين يسمحان بتحليل عدد كبير من التمثيلات التي توصف عادة بالأدبية، لكن ليس كلها. وأنهما على علاقة تجانس متبادل، لكنها ليست علاقة إلزام. فنظل ضمن حيز التقرير.

III

قد يجد فشل التصنيي الذي قمت به تفسيراً له عبر الطبيعة نفسها للسؤال الذي طرحته على نفسي: ما الذي يميز الأدب عمما ليس أدباً؟ وما هو الفارق بين استخدام أدبي للغة وبين استخدام غير أدبي لها؟ إلا أنني وأنا أسئل نفسي على ذلك النحو حول مفهوم الأدب، أرى أن وجود مفهوم آخر متتساكن، هو مفهوم «اللأدب»، أمراً مفروغاً منه. أفلأ ينبغي البدء أو لا بمساءلة ذلك المفهوم؟

وسواء كلمونا عن كتابة وصفية (فrai)، أو عن استخدام دارج (وبليلك) أو على لغة يومية، عملية أو عاديه، نجدنا نلتمس وحدة تبدو لنا مرية إلى الحد الأقصى لمجرد أن نسائلها بدورها. فيبدو جلياً أن هذا المفهوم - الذي يتضمن المحادثة العادية والمزاح سواء بسواء، واللغة الخاصة بالإدارة والقانون كما اللغة الصحفية ورجل السياسة، والكتابات العلمية كما المؤلفات الفلسفية أو الدينية - ليس بمفهوم. فتحن لأنعرف معرفة دقيقة عدد أنماط الخطابات، لكننا نتفق بكل يسر على القول إن هنالك أكثر من واحد.

علينا أن نقوم هنا بإدخال مفهوم نوعي، بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم الخطاب . فهو النظير البنوي للمفهوم الوظيفي لـ «استخدام» اللغة . فلم هو ضروري؟ لأن اللغة تتبع عبارات ، انطلاقاً من المفردات ومن قواعد النحو . إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للعمل المقالي : سوف يصار إلى تنسيق تلك العبارات فيما بينها وإلى إيصالها ضمن سياق اجتماعي ثقافي . ولسوف تحول على هذا الأساس إلى إيصالات فتتحول اللغة إلى خطاب . يضاف إلى ذلك أن الخطاب ليس واحداً بل متعددًا ، سواء في وظائفه أم في أشكاله : يعرف كل امرئ

أنه لا ينبغي إرسال رسالة شخصية بدلاً من تقرير رسمي ، وأن الاثنين لا يكتبهان بالطريقة نفسها . وأن أيّاً من المعاني اللغوية ، الاختياري داخل اللغة ، قد يغدو إلزامياً في الخطاب ، أما الاختيار الذي يقوم به مجتمع ما ، بين كافة أشكال التقنيات الممكنة للخطاب ، فيحدد ما نطلق عليه **منظومة الأجناس** .

وليست الأجناس الأدبية ، في واقع الأمر ، شيئاً آخر سوى مثل ذلك الاختيار ، الذي أضحت اصطلاحاً على يد مجتمع ما . فالسونية على سبيل المثال غلط من الخطاب الذي يتميز بضوابط إضافية تتعلق بالوزن والقافية . لكن ليس هنالك من مبرر لتحديد مفهوم الجنس هذا للأدب وحده : فالوضع خارج نطاق الأدب ليس مغايراً . فيستبعد الخطاب العلمي من حيث المبدأ أي إسناد للفعل إلى ضمير المتكلم أو المخاطب ، وكذلك أي استخدام زمني سوى المضارع . وتضم الملح قواعد دلالية لا وجود لها في أشكال الخطاب الأخرى ، في حين أن تركيبها الوزني ، وغير المرمز على صعيد الخطاب ، سيجري تثبيته في مجرى البيان الخاص . وتحتوي بعض القواعد المقالية على مفارقة تمثل في أنها تتعارض مع قاعدة لغوية . فوفقاً لما بيّنه كل من صاموئيل لينين وجان كوبن يصار إلى حذف بعض القواعد النحوية أو الدلالية في الشعر الحديث . أما ضمن منظور تكوين الخطاب ، فإن المراد على نحو دائم قواعد أكثر وليس أقل . ويتمثل البرهان على ذلك في أنا نعيid بكل يسر بناء القاعدة اللغوية المخروقة ، في مثل تلك الملفوظات الشعرية «المنحرفة» : فالقاعدة لم تُحذف بل «رفعت» بالأحرى عبر قاعدة جديدة . ونحن نرى أن أجناس الخطاب تتّنمي إلى المادة اللغوية على قدر انتماها لإيديولوجية المجتمع المحددة تاريخياً .

إذا ماسلمنا بوجود أشكال من الخطاب ، صار على سؤالنا حول الخصوصية الأدبية أن يحمل الصياغة التالية : **أهناك قواعد مناسبة لكافة تفرعات الأدب (المحددة هويتها حداً)، ولها فقط؟ لكن يبدو لي أن السؤال المطروح على هذا التحول لن يلقى إلا جواباً بالنفي.** وسبق أن ذكرت بعدد كبير من أنماط النصوص التي تشهد على أن الخصائص «الأدبية» قائمة خارج الأدب (من التورية إلى العدّية وحتى التأمل الفلسفـي ، مروراً بالتحقيق الصحفي أو حكاية سفر) ، وكذلك

الاستحالة التي نجد أنفسنا فيها باكتشاف قاسم مشترك لكافة التاجات «الأدبية» كلها ، (مالم يكن القاسم : استخدام اللغة).

تغير الأشياء تغيراً جذرياً إذا نحن لم نعد نلتفت صوب «الأدب»، بل صوب، تشعباته. ولن نلقى كبير عناء في إيضاح القواعد لبعض أنواع الخطاب (وذلك ما فعلت الفنون الشعرية على الدوام حين خلطت أحياناً، وذلك واقع، بين الوصفي والموصوف). أما خارج ذلك فالصيغة أشدّ صعوبة، غير أن «كفاءتنا المقالية» تتيح لنا أن نشعر على الدوام بوجود مثل تلك القواعد. ولقد رأينا من قبل أن التعريف الأول للأدب ينطبق انتباهاً خاصاً على النشر السردي، بينما يتلاءم الثاني مع الشعر. وقد لا نجانب الصواب إذا مابحثنا عن أصل تعريفين على تلك الدرجة من الاستقلالية ضمن وجود هذين «الجنسين» المختلفين جداً. ذلك أن «الأدب» وهو موضوع اهتمام خاص، ليس هو نفسه على اختلاف أحواله. فالتعريف الأول ينطلق من القصة (يهتم أرسطو بالملحمة والتراجيديا، ولا يهتم بالشعر)، والثاني من الشعر (هكذا تحاليل جاكوبسون للقصائد)؛ جرى على ذلك النحو وصف جنسين أدبيين كبيرين، مع الاعتقاد في كل مرة بأننا نتعامل مع الأدب بكامله.

ويسعنا أن نحدد بطريقة مائلة تماماً قواعد الخطاب التي تعدّ في العادة «الأدبية» عندها سوف أقترح الفرضية التالية: إذا ما اخترنا وجهة نظر بنوية، وجدنا لكل نمط من أنماط الخطاب، الموصوف عادة بأنه أدبي «أقرباء» لا أدبيين، هم أقرب إليه من أي نمط «أدبي» آخر. إذ يخضع، على سبيل المثال، نوع من الشعر الغنائي والصلة، لقواعد مشتركة تفوق بكثير ما بين هذا الشعر نفسه ورواية تاريخية من نمط الحرب والسلم. وهكذا يختلي التعارض بين الأدب واللأدب المكان لنمطية من أشكال الخطاب. إن «مفهوم الأدب»، على نحو ما أتصوره الآن، يلتقي بالمفهوم الذي كان لدى أواخر الكلاسيكيين وأوائل الرومنطيقيين. لقد كتب كوندياك في كتابه عن فن الكتابة يقول: «كلما ازداد عدد اللغات الجديرة بالدراسة، ازداد صعوبة قولنا ماذا نقصد بالشعر، لأن كل شعب صاغ لنفسه فكرة مختلفة، في ذلك الميدان. (...) فالفطرة الخاصة بالشعر وبكل نوع من القصائد هي

فطرة اصطلاحية! يفوق تنوّعها القدرة على تعریفها بكثير . (...) وعبّا نسعي وراء الكشف عن جوهر الأسلوب الشعري : فليس له من أسلوب ». ويقول فریدریک شلیغل في شذرات من الأیتايووم : «يمكن لتعريف للشعر أن يحدد فقط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر، لا ما كان أو ما هو عليه في الواقع . وإلا فقد يعبر عن نفسه بشكله الأكثر اقتضاباً: إن الشعر هو ما دعوناه بالشعر في كل زمان ومكان ».

قد تبدو نتيجة هذا التجوال سلبية : فهي تقوم على نفي شرعية المفهوم البنوي لـ«الأدب» ، وإنكار وجود «خطاب أدبي» متجانس . وسواء كان المفهوم الوظيفي مشروعاً أم لم يكن ، فإن المفهوم البنوي ليس كذلك . غير أن النتيجة ليست سلبية إلا ظاهراً ، ذلك أنه ظهر الآن مكان الأدب الوحيد عدد كبير من أنماط الخطاب الجديرة بأن تستأثر باهتمامنا بالطريقة نفسها . وإذا كان اختيارنا لموضوع معرفتنا لم يُمْلِّ علينا بتأثير علل إيديولوجية محضة ، (التي ينبغي حينئذ جلاّها) ، فلا يعود لدينا الحق بحصر اهتمامنا في الأنواع الأدبية الأدنى ، حتى لو كان مقر عملنا يدعى « مديرية الأدب » (الفرنسي أو الإنكليزي أو الروسي) . ولنا أن نستشهد مرة أخرى بكلام فراري ، ومن غير تحفظ هذه المرة : «تطور عالمنا الأدبي إلى عالم لفظي » (تشريح النقد) أو بشكل مطول أكثر : «ينبغي على كل أستاذ للأدب أن يضع في الحسبان أن التجربة الأدبية ليست سوى الجزء المرئي من الجبل الجليدي اللفظي : في الأسفل المجال المتسامي للردود البلاغية التي يحضر عليها الإعلان والمستلزمات الاجتماعية والمحاولات اليومية . وتبقى تلك الردود منيعة على الأدب أبداً ، حتى لو كان من المستوى الشعبي جداً كما في السينما أو التلفزيون أو الرسوم المتحركة . إلا أن أستاذ الأدب سوف يتعامل مع تجربة الطالب اللغوية الكلية ، بما في ذلك تسعة عشرها الأدبية الدنيا ». (The secular scripture) .

إن حقلًا غير مستكشف للدراسات ، ومقطعاً في الوقت الراهن تقطيعاً لارحمة فيه ، بين علماء دلالات الألفاظ ونقاد الأدب ، وبين لغوين اجتماعيين وأثنين ، وبين فلاسفة في اللغة وعلماء نفس ، ليتطلب إذن أن يعرف بشكل ملزم ، أين الشاعرية تخلي المكان لنظرية الخطاب وتحليل أجنباسه . فلم تكتب الصفحات التالية إلا ضمن هذا المنظور .

أصل الأجناس

I

يمكن للإصرار على الاهتمام بالأجناس أن يbedo في أيامنا عدِم النفع فضلاً عن أنه مغلوط تاريخياً. فالكل يعرف أن قصائد أو موشحات من نوع البالاد والغنائيات والسوئية، كانت معروفة إلى جانب المسرحيات التراجيدية والكوميدية منذ زمن الكلاسيكيين الغابر. فما الحال اليوم؟ تبدو الأجناس، بما فيها أجناس القرن التاسع عشر، التي لم تعد بأجناس تماماً في نظرنا، كالشعر والرواية، وقد أخذت تفكك، في الأدب «الذي يحسب حسابه» على أقل تقدير. وذلك كما كتب موريس بلانشو يقول عن كاتب حديث، هو هيرمان بروخ: «تلقى، مثله مثل الكثير من الكتاب الآخرين في عصتنا، ذلك الضغط العنيف من الأدب الذي لم يعد يطيق التمييز بين الأجناس ويريد تحطيم الحدود».

أما عدم خضوع كاتب ما للتمييز بين الأجناس، فيشكل دليلاً على حداثة أصليلة لديه. إن هذه الفكرة، التي يسعنا أن نتبع تحولاتها منذ الأزمة الرومنطيقية في بداية القرن التاسع عشر (على أثر غم من أن الرومنطقيين الألمان كانوا من البناء الكبير لمنظومات الأجناس) قد عثرت على واحد من ألم الناطقين باسمها، مثلاً بشخص موريس بلانشو. لقد قال بلانشو على نحو من القوة يفوق كل من عده، مالا يجرؤ آخرون على التفكير فيه أو يجيدون صوغه: لا وجود اليوم لأي وسيط بين النساج الأدبي الخاص والمنفرد، وبين الأدب بكامله، جنساً نهائياً. لا وجود لذلك، لأن تطور الأدب الحديث يقوم، إذا ما توخيانا الدقة، على أن نصنع من كل

نتائج أدبي استفهاماً حول كيان الأدب نفسه. فلنقرأ مجدداً هذه السطور البليغة: «إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيداً عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائهما منكراً عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس، فكل كتاب يتسبّب إلى الأدب وحده، حتى كأن الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسرار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يكتب، حقيقته كتاباً. إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبدلت، فتأكدت حقيقة الأدب وحيداً، وتالق بفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليروه إليه كل إبداع أدبي وقد ضاعفه وكأن هنالك «جوهرًا» للأدب، (كتاب المستقبل ١٩٥٩). ونقرأ أيضاً: «أما الواقع الذي لم يعد للأشكال والأجناس بموجبه من دلالة حقيقة، حتى ليغدو من العبث التساؤل إن كانت صحوة فينيانس^(١) تنتهي إلى النشر أم لا، وإلى فن يدعى الروائي، فيدل على ذلك العمل العميق للأدب الساعي إلى الوضوح في جوهره، فيما هو يهدّم التمايزات والحدود» (من كتاب الفضاء الأدبي ١٩٥٥).

تبعد عبارات «بانشو» وقد أخذت لنفسها قوة البداهة. لكن نقطة وحيدة من تلك الدلائل قد تثير فينا القلق: إنه الامتياز المنوح لقولنا الآن. فمن المعروف أن كل تفسير للتاريخ يتم انطلاقاً من اللحظة الآنية، مثلما يشاد كل شيء في الفراغ انطلاقاً من قولنا هنا، وكل ما يتعلّق بالغير انطلاقاً من أنا. ييد أنه حين تصبح (أنا، وهنا، والآن) غاية التاريخ كله، وتعطى هذه المكانة الاستثنائية، فإننا نستطيع أن نتساءل: أليس للوهم التمركز حول الذات من ضلع في المسألة؟ (إنها على العموم خديعة إضافية حيال ذلك الذي كان يدعوه بولهان «وهم المستكشف»).

من ناحية أخرى، ولدى قراءة كتابات بلانشونفسها التي يتأكّد فيها ذلك الغياب للأجناس، نقع في العمل على زُمْر يصعب إنكار وجه الشبه بينها وبين

^(١) عنوان رواية *لخيمس جويس*: *WaKe Finnegans*

تمايزات الأنواع . وهكذا نرى فصلاً من كتاب المستقبل مخصصاً للمذكرات الشخصية ؛ وأخر للكلام التنبيّي . وفي معرض الكلام عن بروخ نفسه («الذى لم يعد يحتمل التمييز بين الأجناس») يقول لنا بلانشو إنه «يركز إلى أنماط القول كافة - السردية والغائية والمقالية» . وأهم من ذلك أن كتابه بكلامله يرتكز على التمييز بين اثنين ، قد لا يكونان من الأجناس ، بل من الأنماط الأساسية ، هما القصة والرواية ، فتتميز الأولى بالبحث العنيد عن مكان أصلها الخاص ، الذي تمحوه الأخرى وتخفيه . إذن ليست الأجناس هي التي توارت ، بل هي أجناس الماضي ، فاستبدلت بأخرى . فلم يعد الكلام يدور على الشعر والنشر وعلى البنية والتخييل ، بل على الرواية والقصة ، على السردي والمقالي ، على الحوار وعلى الصحيفة .

أما أن «يعصي» العمل جنسه فيجعل معدوماً من الوجود . فهناك مايدعونا إلى القول : ذلك باطل . السبب أولاً أن المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون - سوف يُخرق تحديداً . بل يسعنا أن نمضي إلى أبعد من ذلك : لاتغدو القاعدة مرئية - لا تحييا - إلا بفضل مخالفاتها . وذلك ، على كل حال ، مايكتبه بلانشو نفسه : «إن كان جويس قد قام حقاً بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفاً ، فقد دفع أيضاً إلى الإحساس بأن ذلك الشكل قد لا يحيا إلا عبر انحرافاته . ولشن تطور ، فلن يكون وهو يلد غيلاناً ، وأعمالاً شوهاء ، لقانون لها ولأناظام ، بل وهو يستثير استثناءات له فقط ، تشكل قانوناً وتلغيه في الوقت نفسه (...) ولنضع في حسباننا ، كلما جرى بلوغ الحد في تلك الأعمال الاستثنائية ، أن الاستثناء وحده هو الذي يعلن لنا ذلك «القانون» ، وأنه يمثل حاله الانحراف الوحيد والضروري . يجري كل شيء إذن في الأدب الروائي ، وربما في كل أدب ، كأننا لا نستطيع التعرف البتة على القاعدة إلا عبر الاستثناء الذي يلغيها : فالقاعدة ، أو تحديداً المركز الذي يشكل العمل الموثوق تأكيده اللاموثوق والتظاهر التدميرية مسبقاً ، والحضور الآتي فالمبني لاحقاً» (كتاب المستقبل) .

لكن هنالك ما يفوق ذلك. فليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي يشكل استثناء، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة، بفضل رواجه في المكتبات واهتمام النقاد. كان للقصائد التشرية أن تبدو استثناء في عهد الويزيوس برتراند وعد بودلير. لكن من عساه يجرؤ اليوم على كتابة قصيدة من البحر الإسكندرى^(١)، ذات أبيات مفافة - مالم تكن خرقاً جديداً ذا نموذج جديد؟ ألم تغدو تلاعيب جويس الاستثنائية بالألفاظ قاعدة لأدب حديث من نوع ما؟ ومهما تكن الرواية «جديدة»، ألا تستمرة في ممارسة ضغطها على الأعمال التي تكتب؟

وإذا شئنا العودة إلى الرومنطيقيين الألمان، وإلى فريدريك شليغل بشكل خاص، عثرنا في كتاباته، إلى جانب بعض التأكيدات الكروسية («كل قصيدة جنس بذاتها») على عبارات تسلك الوجهة المعاكسة وتقيم معادلة بين الشعر وأجناسه. ويتقاسم الشعر، حيال المتلقى، مع الفنون الأخرى، كلاماً من العرض والتعبير والتأثير. ويشترك مع الخطاب اليومي أو الفصيح، باستخدام اللغة، أما الأجناس وحدها فتخصّصاً حصرياً. «إن نظرية الأنواع الشعرية هي مذهب الفن النوعي للشعر». وأنواع الشعر هي الشعر نفسه حصرياً (حديث حول الشعر). فالشعر هو الأجناس والمذهب الشعري نظرية الأجناس.

وها نحن في دفاعنا عن شرعية دراسة للأجناس، نعثر في طريقنا على جواب للسؤال المطروح في العنوان على نحو ضمني: أصل الأجناس. فمن أين تأتي الأجناس؟ لابد أن نقول، ببساطة تامة، من أجناس أخرى. فالجنس الجديد على الدوام تحول لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة: تحولٌ يعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق. إن «نصتاً» من النصوص اليوم (وتعني هذه الكلمات جنساً، في واحد من معانيها) يدين لـ«شعر» القرن الثامن عشر، على قدر ما يدين لـ«رواية» القرن نفسه، كمثل «الكوميديا الدامعة» وهي توقف بين ملامح الكوميديا والتراجيديا

(١) أول بحور الشعر الفرنسي وأشهرها، من اثنى عشر مقطعاً.

من القرن السابق . ولم يكن من وجود قط لأدب بلا أجناس ، فهذه منظومة في تحوك متواصل ، ولا يسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخياً أرض الأجناس نفسها : لم يكن فيما مضى للأجناس من « قبل ». ألم يقل دو سوسيير في حالة مشابهة : « ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحولاتها ». وقال هيومبولت من قبل : « لأن دعو لغة أصلية إلا لأننا نجهل الحالات السابقة لعناصرها المكونة ».

إلا أن مسألة الأصل التي في نitti أن أطرحها ، ليست ذات طبيعة تاريخية ، بل منهجية . وتبعد لي الواحدة والأخرى على درجة متماثلة من الضرورة والشرعية . فليست : ما الذي سبق الأجناس زمنياً؟ بل : ما الذي ينظم ميلاد جنس ما في كل وقت؟ وهل في اللغة ، على نحو أكثر دقة ، (مادام المقصود هنا أجناس الخطاب) ، من أشكال ، ليست بعد بأجناس فيما هي تبشر بأجناس؟ وكيف يجري الانتقال ، إذا كان الجواب بالإيجاب ، من تلك إلى هذه؟ لكن علينا للرد على هذه المسائل ، أن نتساءل أولاً : ما الجنس في حقيقته؟

II

يبدو الجواب للوهلة الأولى تلقائياً : فالاجناس هي أصناف النصوص . لكن تعريفاً من هذا النوع ، لا يخفى إلا بشكل سبيئ ، وراء تعددية التعبابر المستخدمة ، ما يتسم به من حشو : فالاجناس هي الأصناف والأدبي هو النصي . وعليها بدلأً من مضاعفة التسميات ، أن نتساءل عن مضمون تلك المصطلحات .

والتساؤل أولاً عن مصطلح النص ، أو إذا شئنا اقتراح مرادف أيضاً ، عن مصطلح الخطاب . سيقال لنا إنه متواالية من العبارات . فيبدأ هنا حسراً سوء التفاهم الأول .

نحو نسي غالباً حقيقة أولية عن كل نشاط معرفي ، والمقصود بذلك أن وجهة النظر التي اختارها المراقب تعيد تقطيع موضوعه وتعيد تعريفه . كذلك حال اللغة : ترسم وجهة نظر اللغوي موضوعاً خاصاً بها ، داخل المادة اللغوية . ولن يبقى الموضوع هو نفسه ، فيما إذا تغيرت وجهة النظر ، حتى مع بقاء المادة على حالها .

فالعبارة كيان لغة وكيان لغوي . والعبارة دمج ممكن للكلمات ، وليس بياناً ملماساً . ويُسَع الجملة نفسها أن يعبر عنها في ظروف مختلفة . ولن تغير من كيانها بالنسبة للغوي ، حتى لو تغير معناها باقى ذلك التغيير في الظروف .

وليس الخطاب مكوناً من عبارات ، بل من عبارات بينة ، وبالاختصار من بيانات . إلا أن تفسير البيان محدد ، من ناحية ، بالعبارة التي نبيتها ومن ناحية أخرى بيانيه نفسه . ويشتمل هذا البيان على متكلم يبين ، وعلى مخاطب متوجه إليه ، وعلى زمان وعلى مكان ، وعلى خطاب يسبق ويtailo . أي باختصار على سياق بيان . ونقول بصيغة أخرى أيضاً : «إن الخطاب فعل كلام على نحو دائم وضروري » .

ولنلتفت الآن صوب الصيغة الأخرى من التعبير «صنف النصوص» : صنف . لاتنشأ مشكلتها إلا من سهولتها ، بوسعنا أن نجد دوماً معنى مشتركاً بين نصين ، إذن أن نجمعهما في صنف واحد . فهل من صالحنا أن ندعو نتيجة ذلك الجمع بـ «الجنس» . أظن أننا نظل على وفاق مع استخدام الكلمة الشائع استخدامها . وأن نجد في متناولنا في الوقت نفسه مصطلحاً مريحاً وفاعلاً ، إذا ما اتفقنا على إطلاق تسمية الأجناس على أصناف النصوص التي فهمت على ذلك الأساس على مرّ التاريخ ، وعليها وحدها . ونفع على شواهد هذا الفهم قبل كل شيء في الخطاب عن الأجناس (خطاب ماوراء الاستدلال) ، وفي النصوص نفسها على نحو متفرق وغير مباشر .

أما وجود الأجناس التاريخي فيشير إليه الخطاب عن الأجناس . إلا أن ذلك لا يعني أن الأجناس مصطلحات وراء استدلالية فقط ، وليس استدلالية . نحن نؤكد الوجود التاريخي لجنس «التراجيديا» في فرنسا في القرن السابع عشر بفضل

الكلام عن التراجيديا (الذى بدأ مع وجود تلك الكلمة عينها). لكن ذلك لا يعني أنه ليس من ملامح مشتركة بين التراجيديات نفسها، وأنه لن يكون بممكن إذن تقديم وصف لها سوى الوصف التاريخي. فالكل يعرف أن كل صنف للموضوعات يمكن أن يتحول إلى سلسلة من الخصائص، عبر انتقال من الانتشار إلى الفهم. أما دراسة الأجناس، التي تشكل الشواهد على الأجناس نقطة انطلاقتها، فعليها أن تتخذ تحديداً من إثبات تلك الخصائص هدفها الأخير.

فالأجناس إذن وحدات يسعنا وصفها من وجهتي نظر مختلفتين، وجهة المراقبة التجريبية، ووجهة التحليل المجرد. ويقتن مجتمع ما، تكرار بعض الخصائص الاستدلالية. أما النصوص الفردية فتُفتح وتُفهم وفقاً للمعيار الذي يشكله ذلك التقنين. وليس الجنس، أديباً كان أم لا، سوى ذلك التقنين للخصوص الاستدلالية.

ويتطلب مثل هذا التعريف بدوره أن يتوضّح بدليل التعبير من اللذين يشكّلاته: تعبير الخاصة الاستدلالية وتعبير التقنين.

فأنا أفهم عبارة خاصة استدلالية ضمن معنى مشتمل. والكل يعرف، حتى إن اقتصرنا على الأجناس الأدبية، أيّاً من أنساق الخطاب يمكن أن يغدو إلزامياً. فتتعارض الأغنية مع القصيدة بملامح صوتية، وبها أيضاً تختلف السونيتة عن القصيدة الغنائية. وتتعارض التراجيديا مع الكوميديا بعناصر موضوعها. وتختلف القصة التراثية عن الرواية البوليسية الكلاسيكية بإحكام حبكتها. وتختلف السيرة الذاتية أخيراً عن الرواية بأن كاتبها يدّعى أنه يسرد وقائع، لأنّه يصوغ تخيلات. ويسعنا، من أجل أن نعيد تجميع تلك الأنواع المختلفة من الخصائص (لكن هذا التنسيق ليس له كبير أهمية بشأن كلامي) أن نستخدم اصطلاحات عالم الرموز شارل موريس، وأن نتبناها في كلامنا: تنتهي تلك الخصائص إما إلى النسق الاستدلالي للنص، أو إلى مظهره النحوى (علاقة الأجزاء فيما بينها)، وإما إلى

نسقه النفعي (العلاقة بين المستخدمين) أو أخيراً إلى نسقه التعبيري (تعبير لا وجود له لدى موريس، ويسمعه أن ينفعنا للإحاطة بكل ما يمكّن مادية الإشارات نفسها).

أما الفارق بين فعلٍ كلاميٍّ وأخر، وبالتالي، الفارق بين جنس وأخر، فيمكن أن يتموضع في أي واحد من مستويات الخطاب تلك.

لقد استطاعوا في الماضي أن يبحثوا اليميزوا، لابل ليعارضوا، بين أشكال الشعر «الطبيعية» (الغنائي مثلًا والملحمي والدرامي) وبين أشكاله الاصطلاحية مثل السونية والأغنية الراقصة والقصيدة الغنائية. وينبغي أن نسعى لنرى على أي صعيد يحتفظ هذا التأكيد بمعناه. فإذاً أن يكون الشعر الغنائي والملحمي، إلخ ... من الزمرة الشاملة، إذن من الخطاب (ولا يستبعد ذلك أن تكون مركبة، أي أن تكون استدلالية ونفعية وتعبيرية في آن معاً). لكنها ستنتهي آنذاك للعروض العام وليس لنظرية الأجناس (تخصيصاً): إنها تميز إمكانيات الخطاب، وليس الخطابات الواقعية. أو أننا نفكّر بظواهر تاريخية ونحن نستخدم تلك التعبير. وعليه فالملحمة هي ما تجسّد إلية هوميروس. في هذه الحال، إنما المقصود الأجناس، إلا أنها ليست، على الصعيد الاستدلالي، مختلفة نوعاً عن جنس مثل السونية - القائمة هي أيضاً على حالات قسر موضوعية، وتعبيرية. إلخ ... وكل ما يسعنا قوله إن بعض الخصائص الاستدلالية ممتعة أكثر من سواها: إنما يشغل بالي أكثر، على نحو شخصي حالات القسر الموجهة نحو مظهر النصوص النفعي أكثر من تلك التي تنظم بنيتها الصوتية.

أما وأن الأجناس قائمة تقيناً، فهي تعمل مثل «آفاق انتظار» لدى القراء و«نمذج كتابة» لدى الكتاب. الواقع أن هذين هما المنحدران الاثنان لوجود الأجناس التاريخي (أو إذا شئنا، لهذا الخطاب الوراء - استدلالي والذي يتخذ الأجناس موضوعاً له). ويكتب الكتاب، من ناحية أخرى، تبعاً للمنظومة النوعية القائمة. (ليس لذلك أن يعني : بالتوافق معها)، وذلك ما يسعون الاستشهاد به

داخل النص أو خارجاً عنه، بل حتى بين الاثنين إلى حدٍ ما: على غلاف الكتاب. وليس ذلك الاستشهاد بكل تأكيد وسيلة البرهان الوحيدة على وجود نماذج كتابة. ويقرأ القراء، من ناحية أخرى، تبعاً للمنظومة النوعية التي يعرفونها، عن طريق الناقد أو المدرسة أو نظام نشر الكتاب أو عن طريق السمع بكل بساطة. وليس من الضروري، على كل حال، أن يكونوا واعين لتلك المنظومة.

تتواصل الأجناس مع المجتمع الذي تشيع فيه عبر عملية التقنين. وتستأثر عبر ذلك المظهر أيضاً باهتمام أكبر من عالم السلالات والمورخ. فالواقع أن الأول يحفظ من نظام الأجناس، قبل كل شيء، الزمر الذي تفرقه عن نظم الشعوب المجاورة. ومن شأن تلك الزمر أن توضع موضع ارتباط متداول مع العناصر الأخرى من الثقافة نفسها. وكذلك الأمر بالنسبة للمورخ: فلكل عصر منظومة أجناس خاصة به، وهي على صلة بالإيديولوجية السائدة. وتوضح الأجناس، مثل أي مؤسسة كانت، الملامح المكونة للمجتمع الذي تتمي إليه.

وتسمح ضرورة التقنين بالإجابة على سؤال آخر نحن منساقون إلى طرحة: كيف نفسر، حتى ونحن نسلم بأن الأجناس كلها تصدر عن أفعال الكلام، أن أفعال الكلام كلها لا تنتج أجناساً أدبية؟ أما الجواب فهو: إن كل مجتمع يختار الأفعال التي تطابق إيديولوجيته إلى أبعد حدٍ ويفتنها. لذلك السبب كان وجود بعض الأجناس في مجتمع ما، واحتفاؤها من آخر، كواشف لتلك الإيديولوجية. وتتيح لنا إثباتها بشيء من اليقين. وليس مصادفة أن تكون الملحمة ممكنة في عصر ما، وأن تكون الرواية في عصر آخر، فالبطل الفردي في هذه يتعارض مع البطل الجماعي في تلك: إن كل واحد من هذين الخيارين منوط بالإطار الإيديولوجي الذي يعتمل فيه وهو داخله.

ويسعنا أن نوضح أيضاً مكانة مفهوم الجنس عبر تماثيل متوازنين. إذ لما كان الجنس هو التقين المؤكّد تاريخياً بخصائص استدلالية، بات من الميسور أن ندرك غياب كل من المركّبين الاثنين لهذا التعريف: الواقعية التاريخية والواقعية الاستدلالية. ففي الحالة الأولى نتعامل مع تلك الزّمرة من الشاعرية العامة التيندعواها، وفقاً لمستوى النص، بالأمّاط والنبّرات أو حتى الأشكال والطراقي إلخ. إن «الإبداع الراقي» أو «السرد بصيغة المتكلّم» هما من الواقعيات الاستدلالية. لكن لا يسعنا تثبيتها بلحظة واحدة من الزمن: إنّهما على الدوام في عداد الممكّنات. وبالقابل، يتعلّق الأمر في الحالة الثانية بالمفاهيم التي تنتهي إلى التاريخ الأدبي بالمعنى الواسع، من أمثال تيار، ومدرسة، وحركة، أو أيّ معنى آخر لكلمة «أسلوب». من المؤكّد أن الحركة الأدبية للرمزيّة وُجّدت تاريخياً. لكن ذلك ليس إثباتاً على أن أعمال الكتاب الذين انتسبوا إليها، لها خصائص استدلالية مشتركة (غير مبتدلة). فالوحدة يمكن أن تنشأ حول صداقات ومظاهر مشتركة، إلخ ... فلنسلم بأن تلك هي الحال. وسوف نقع هنا على مثال لظاهرة تاريخية ليس لها واقعية استدلالية محددة - ولا يجعلها ذلك غير ملائمة للدراسة، لكنه يميزها عن الأجناس. ناهيك بالأمّاط، إلخ ... فالجنس مكان اللقاء بين الشاعرية العامة والتاريخيّ الأدبي الحادثي. وهو بهذا المعنى موضوع متميّز، مما يمنحه الشرف بأن يغدو الشخص الرئيس في الدراسات الأدبية.

ذلك هو الإطار الإجمالي للدراسة للأجناس. أما أوصافنا الراهنة للأجناس فقد لا تكون كافية. لكن ذلك لا يثبت استحالة نظرية للأجناس، وتتطّلع الاقتراحات التي سبقت لأن تكون تمهيدات مثل تلك النظرية. وتحدوني الرغبة في أن أذكّر ضمن هذا السياق بقطيع آخر لفريديريك شليغل، يسعى فيه لأن يصوغ رأياً متوازناً حول المسألة ويتساءل هل الانطباع السلبي الذي نخرج به حين نطلع على التمايزات الجنسية مردّه الخلل في المنظومات المقترحة فيما مضى فقط: «أينبغي للشعر أن يكون مقسماً دون قيد أو شرط؟ أم ينبغي أن يبقى واحداً لا يقبل التقسيم؟ أم ينتقل متناوياً ما بين التقسيم والوحدة؟ إن بيانات المنظومة الشعرية الشاملة ماتزال

بأكثريتها تماثل في سماجتها وصبيانيتها بيانات النظام الفلكي قبل كوبرنيكوس . وليست انقسامات الشعر الشائعة سوى انحباس ميت بالنسبة لأفق محدود . إنها مهارة كائن من كان ، أو ما هو أقل تقبلاً ، فتلك هي الأرض ، إنها مركز ساكن . أما في كون الشعر فليس ما يركن إلى الراحة ، فالكل يصير ويتحول ويتحرك على ذهار متناغم . حتى المذنبات نفسها لها مسارها المثبت بقواعد لا تقبل التغيير . لكن مادمنا عاجزين عن حساب دورة تلك الأجرام وعن توقيع رجوعها ، فإن النظام الكوني للشعر لم يكتشف بعد» (الأتنابيوم^(١) ، ص ٤٣٤) وتختضع المذنبات أيضاً لقوانين لا تغير ... لم تكن المنظومات القديمة تجيد من وصف سوى المعطيات الميتة . فينبغي أن نتعلم عرض الأجناس كمبادرى إنتاج ديناميكية ، مخافة ألا ندرك أبداً النظام الحقيقى للشعر . وقد يكون آن الأوان لوضع برنامج فريدرريك شليغل موضع التطبيق .

علينا أن نعود إلى السؤال البدئي بشأن أصل الأجناس المنهجي . أما الجواب فسبق تلقيه بمعنىً ما ، نظراً لأن الأجناس تصدر كما قلنا ، مثل أي فعل كلام ، عن تقنين الخصائص الاستدلالية . إذن علينا أن نعيد صياغة سؤالنا فنقول : هل هنالك من فارق بين الأجناس (الأدبية) وبين أفعال الكلام الأخرى ؟ فالصلة فعل كلام . والصلة جنس (يمكن أن يكون أدبياً أو غير أدبي) : إن الفارق لضئيل . لكن سنأخذ مثالاً آخر : السرد فعل كلام ، والرواية جنس فيه سرد لشيء بكل تأكيد . إلا أن البنون شاسع . حالة ثلاثة أخرىاً : السونيتة جنس أدبي حقاً ، لكن ليس من فعالية تدعى «سوئت» . هنالك إذن أجناس غير مشتقة من فعل كلام أبسط .

يمكن في هذه الحال أن نواجه ثلاثة احتمالات : إما أن الجنس ، مثل السونيتة ، يقترب الخصائص الاستدلالية ، على نحو ما يقوم به أي فعل كلام آخر . وإما أن يتطابق الجنس مع فعل الكلام ، الذي له وجود أيضاً غير أدبي ، مثل

الصلة. وإنما أن يكون مشتقاً من فعل بواسطة عددٍ من التحوّلات أو عمليات الإسهاب: وتلك حالة الرواية انطلاقاً من فعل السرد. هذه الحالة الثالثة تعرّض في الواقع الأمر وضعياً جديداً: ففي الحالتين الأولى والثانية، لم يختلف الجنس بشيء عن أفعال الكلام الأخرى. أما هنا فلا ننطلق انطلاقاً مباشراً من الخصائص الاستدلالية بل من أفعال كلام أخرى، سابق تشكّلها. إننا نمضي من فعل بسيط إلى فعل معقد. وهو الجدير وحده بتعامل خاص مقارنة بالأفعال الأخرى. إذن يغدو سؤالنا عن أصل الأجناس هو: ما هي التحوّلات التي تطرأ على بعض أفعال الكلام لتنتج بعض الأجناس الأدبية؟

III

سوف أسعى للإجابة عليه وأنا أتفحص بعض الحالات الواقعية. أما وأن الجنس ليس بحد ذاته استدلالياً بشكل كلي ولا تاريخياً بشكل كلي فإن هذا الاختيار للإجراء يتطلّب مسبقاً من السؤال حول الأصل النهجي للأجناس عدم الثبات في تحرير خالص. وعلى الرغم من أن نظام البحث يقودنا لأسباب إيضاحية من البسيط إلى المعقد، فإن نظام الكشف يسلك من جانبه دربَ معاكساً: نحن نسعى انطلاقاً من الأجناس الملاحظة لأن نعثر على البذرة الاستدلالية.

سوف آخذ مثالياً الأول من ثقافة تختلف عن ثقافيتي، إنها من قوم لوبا Lubas سكان الكونغو- زائير. وأختاره بسبب بساطته النسبية. «دعا» فعل كلام من الأكثر شيوعاً. فيسعى المرء أن يختصر الصيغ المستخدمة ليحصل على دعوة طقسية، مثلما يحصل عندنا في بعض الحالات الاحتفالية. لكن لدى قوم اللوبا أيضاً جنس أدبي ضئيل، مأخوذه من الدعوة، ويمارس حتى خارج نطاق سياقه الأصلي. فنسوق مثالاً على «أنا» يدعو زوج أخته للدخول إلى البيت. إلا أن هذه الصيغة الواضحة

لاتظهر إلا في الأبيات الأخيرة من الدعوة (٣٣ - ٢٩) والنص المقصود إيقاعي وموزون). تتضمن الأبيات الشمانية والعشرون الأولى قصة، يظهر «أنا» فيها وهو يذهب إلى بيت زوج أخته، فهذا هو الذي يدعوه. وهاكم بداية القصة:

ذهبت ليت زوج اختي
فقال زوج اختي : مرحباً
فقلت أنا : مرحباً بك أيضاً
وبعد لحظات قال :
تفضل إلى البيت ، إلخ ...

ولا تتوقف القصة هنا. بل تقودنا إلى واقعة جديدة. حيث يطلب «أنا» أن يشاركه أحد طعامه. وتتكرر الواقعة مرتين:

قلت : يانسيبي
ادع أولادك
ليأكلوا معي من هذه المعجنات
فقال زوج اختي : دعك من هذا
فالأولاد قد أكلوا
وقد توجهوا للنوم
فقلت : دعك
إذن أنت هكذا يا نسيبي
ادع كلبك الكبير !
فقال زوج اختي : دعك !

فالكلب قد أكل

وقد ذهب لينام، إلخ ...

يلي ذلك انتقال مؤلف من بضعة أمثال، لنبلغ في النهاية الدعوة المباشرة الموجّهة هذه المرة من «أنا» إلى زوج اخته.

بوسعنا أن نؤكّد، حتى من غير الدخول في التفاصيل، إن عدّة تحولات تتخذ مكاناً لها بين فعل الكلام للدعوة وبين الجنس الأدبي «دعوة»، والذي يشكل النص السابق مثلاً عليه، وهذه التحولات هي:

١- عكس للأدوار بين المتكلم والمخاطب: «أنا» يدعوزوج الأخت، وزوج الأخت يدعو «أنا».

٢- صياغة حكاية، أو بشكل أكثر دقة، عملية ترصيع^(١) للفعل الكلامي «دعا» ضمن فعل الحكاية. فنحصل بدلاً من الدعوة على قصة دعوة.

٣- تخصيص: ليست مجرد دعوة فقط، بل لتناول معجنات. وليست الدعوة مقبولة فقط، بل هنالك رغبة في وجود مشاركين.

٤- تكرار للوضع السردي نفسه، غير أنه يتضمن:

٥- تنويعاً في الممثلين الذين يؤدون الدور نفسه: الأولاد مرة والكلب مرة أخرى.

ليس هذا الترقيم شاملًا، بكل تأكيد، لكن بوسعه أن يعطينا فكرة عن طبيعة التحولات التي تطرأ على فعل الكلام. وتقسم إلى مجتمعتين، يمكن لنا أن ندعوهما:

أ- داخلية، وفيها يحصل الاشتقاء داخل فعل الكلام البدئي نفسه.

(١) المقصود به في هذا الكتاب كل استطراد أو إنشاء زخرفي في النص (م)

وتلك حال التحوّلات ١ و ٣ حتى ٥

بـ - خارجية - وفيها يندمج الفعل الأول للكلام مع فعل ثان ، ووفقاً لهذه العلاقة التراتبية أو تلك . وتلك حال التحوّل ٢ حيث «دعا» مرصع في «روى» .

ولنأخذ الآن مثلاً ثانياً ، ومن ثقافة قوم لوبا أيضاً . سوف ننطلق من فعل كلام أساسياً أكثر أيضاً وهو : سمي ، أطلق اسمـاً . إن دلالة اسم العلم في فرنسا مهمـلة في معظم الأوقات . وما تعنيه أسماء العلم يأتي بما يستحضره المقام أو التداعـي ، وليس بسبب المعنى الاسمي الذي يدخل في تركيبـها . هذه الحال مكتـنة عند اللوبا . لكنـنا نلقـى إلى جانب تلك الأسمـاء التي تفتقر إلى معنى ، أسمـاء أخرى ذات معنى راهـن تماماً ، ويتـأثر إطـلاقـها بذلك المعنى ، وأـسوق على سبيل المثال :

لونجي ، وتعـني «شراسة»

موكونـزا ، وتعـني «صافـي البشرـة»

نجـينـي ، وتعـني «ذكـاء»

ويـسعـ الفـردـ ، خـارـجـ تلكـ الأـسـماءـ الرـسـمـيـةـ إـلـىـ حدـ ماـ ، أـنـ يـحملـ أـلقـابـاـ ، مـسـتـقـرـةـ إـلـىـ حدـ ماـ ، وـيـكـنـ أـنـ يـكـونـ المـدـيـحـ وـظـيـفـتـهاـ ، أـوـ المـطـابـقـةـ فـقـطـ لـبعـضـ الخطـوطـ المـميـزةـ لـالـفـردـ ، مـثـلـ مـهـتـهـ عـلـىـ سـبـيلـ المـثالـ . وـأـنـ إـطـلاقـ تلكـ الـأـلـقـابـ يـقـرـبـهاـ مـنـ الصـيـغـ الـأـدـبـيـةـ . وـإـلـيـكـمـ بـعـضـ الـأـمـثـالـ لـأـشـكـالـ مـنـ تلكـ الـأـلـقـابـ المـاـكـومـبـوـ ، أـوـ أـسـماءـ الإـطـراءـ :

سيـبـنـداـواـ نـشـينـدـوـمـينـوـ ، العـارـضـةـ التـيـ نـعـتمـدـ عـلـيـهـاـ

ديـلـيـجيـ دـيـاـكـيـكـيـشاـ مـونـوـيـاـ ، ظـلـ نـلـتـجـيـءـ إـلـيـهـ

كاـزوـينـيـ كـاسـيـنـيـ نـكـيلـينـيـ ، فـأـسـ لـاـتـهـابـ الـأـشـوـاـكـ

نحن نرى أن الألقاب يمكن عدّها توسيعاً للأسماء وهي تصف الأفراد، في حالة كما في أخرى، على ما هم أو على ما ينبغي أن يكونوا. وتنقل، من وجهاً النظر النحوية، من الاسم المعزول (اسم أو صفة اسمية) إلى تركيب لغوي اسمي تليه جملة نعتية. أما من ناحية المدلول، فتتسرب كلمات أخذت بمعناها الحرفي من الاستعارات. ويكون لهذه الألقاب، مثلها في ذلك مثل الأسماء نفسها، أن تتضمن كنایة ما أو إشارة إلى أمثال أو أقوال سائرة.

ولدى اللوبـا أخيراً جنس أدبي راسخ جداً - ومدروس جداً - يطلقون عليه اسم كاسالـا . وهي أناشيد بأطوال متنوعة (ويكن أن تتجاوز ثمان مئة بيت)، «تذكر مختلف الأشخاص في العشيرة ومختلف الأحداث ، فتشيد بأعضائها المتوفين أو الأحياء وتکيل لهم أعظم المدائح كما تشيد بالآثار والبطولات» (نزوجي Nzuji). إذن المقصود مجدداً مزيج من المميزات والمدائح : يشيرون من جانب إلى سلسلة نسب الأشخاص ، ومكانة بعضهم من البعض الآخر . وتنسب إليهم من جانب آخر صفات ومناقب . وتتضمن تلك الأوصاف غالباً ألقاباً شبيهة بالتي أتينا على ذكرها . ويقوم الشاعر البطولي ، فوق ذلك ، باستجواب الأشخاص ، فيحثُّهم على التصرف بطريقة لائقـة . وكل واحدة من هذه الطرق تتكرر مرات عـدة . ونلاحظ هنا أن كافة الخطوط المميزة للكاسالـا كانت قائمة ضمناً في الاسم العلم ، ومتضمنة أكثر أيضاً في ذلك الشكل الوسيط الذي يمثله اللقب .

ولنعد الآن إلى الحيز المألفـ أكثر في أجناس الأدب الغربي ، سعيـاً منا لنعرف قدرتنا على أن نلاحظ فيه تحولات مماثلة لتلك التحولات التي تميز الأجناس لدى اللوبـا .

سوف أتخـذ من الجنس الذي أتيـع لي أن أصفـه بنفسي في مقدمة الأدب الخارق ، مثلاً أولاً . فإن كان وصـفي صحيحاً ، فهذا الجنس يتميز بأنه يدفع بالقارئ إلى الشعور بالحـيرة بين التفسير الطبيعي للأحداث المعروضة وبين التفسير الخارق

للطبيعة . ونقول على نحو أكثر دقة إن العالم الموصوف هو حَقًا عالمنا ، بقوانيمه الطبيعية (فنحن لسنا في المعجز)، لكن يطرأ داخل هذا الكون حدث نجد مشقة في العثور على تفسير طبيعي له . إن ما يقتنه الجنس إذن ، هو خاصية نفعية للوضع الاستدلالي : موقف القارئ ، على نحو ما هو موصوف في الكتاب (والذي يمكن للقارئ اعتماده أو عدم اعتماده) . ولا يبقى هذا الدور للقارئ ضمنياً ، أكثر الوقت ، بل يجد نفسه ممثلاً في النص ذاته ، تحت ملامح شخص شاهد . ويسهل تحديد هوية الواحد فالآخر ، إسناد وظيفة الراوي إلى ذلك الشخص ، يسمح ضمير المتكلم «أنا» للقارئ بأن يتمثل الراوي ، إذن أن يتمثل أيضاً شخصية ذلك الشخص الشاهد ، الذي يتعدد بشأن التفسير اللازم إعطاءه للأحداث الطارئة .

ولندع ، من أجل التسهيل ، جانباً ، ذلك التمايل الثلاثي بين قارئ بصمت ، وراوٍ ، وشاهد عيان . ولنقبل بأن الأمر يتعلق بموقف الراوي الممثل . إن عبارة نقع عليها في واحدة من الروايات الخارجية الأكثر تصويرية ، وعنوانها مخطوط وجد في ساراغوسا من تأليف بوتوكي ، لتلخص ذلك الوضع تلخيصاً شعرياً : «كاد الأمر يبلغ بي حد الاعتقاد ، بأن أبالسة ، وقد عزت على أن تخدعني ، بعثت الحياة في أجساد مشنوقين». ونحن نرى التباس الوضع : فالحدث الخارق ذكر في الجملة الخبرية . أما الجملة الابتدائية فعبرت عن إذعان الراوي ، لكنه إذعان حرى تعديله بالتقريب (كاد ...) إذن تستتبع هذه الجملة الابتدائية الاستبعادية الباطنية مايليها ، وتشكل من ذلك عينه الإطار «ال الطبيعي» و«المعقول» الذي يرغب الراوي في أن يبقى ضممه (وأن ييقينا نحن طبعاً) .

إن فعل الكلام الذي نجده في أصل الخارج ، هو إذن ، حتى مع تسهيل الوضع بعض الشيء ، فعل معقد . ويسعنا إعادة كتابة صيغته على النحو التالي : «أنا» (ضمير أوضحتنا وظيفته) + فعل ظنٌ أو يقين (مثل فعل «اعتقد» ، «ظن» ، إلخ) + تحنيد هذا الفعل ضمن معنى عدم اليقين (تحنيد يلي خطين رئيسين : زمن

ال فعل ، وهو الماضي ، متبعاً إحلال مسافة بين السراوي والشخص . أو أدوات تعني المقاربة مثل «تقريباً ، ربما ، بلاشك ، قد ...» ، إلخ ...)+جملة خبرية تصف حدثاً خارقاً .

يمكن لفعل الكلام «الخارق» ، تحت هذا الشكل المجرد والموجز ، أن يجد نفسه خارج حدود الأدب : إنه فعل كلام لشخص يروي حدثاً خارجاً عن نطاق التفسيرات الطبيعية حين لا يرغب هذا الشخص ، لذلك السبب ، في أن يتخلّى عن هذا الإطار نفسه ، فيبوج لنا إذن بعدم يقينه (قد يكون وضعاً نادراً في أيامنا ، لكنه واقعي تماماً في كافة الأحوال) . أما هوية الجنس الأدبي فمحددة تحديداً كاملاً عبر هوية فعل الكلام . إلا أن ذلك لا يعني أن الاثنين متماثلان . وتقتني هذه النواة بسلسلة من الإسهابات بالمعنى البلاغي :

١ - عملية حكائية : ينبغي خلق وضع يتلهي فيه السراوي بصوغ عبارتنا الشعار ، أو أحد مرادفاتها .

٢ - تصاعد تدريجي ، أو عدم تراجع على الأقل في ظهور الخارق .

٣ - إكثار موضوعي : ستكون بعض الموضوعات مثل حالات الانحراف الجنسية أو الحالات القريبة من الجنون مفضلاً على سواها .

٤ - تمثيل كلامي سوف يستثمر ، على سبيل المثال ، عدم اليقين الذي يمكن أن يتапينا لدى الاختيار بين المعنى الحرفي لعبارة ما ومعناها المجازي . وهي موضوعات وطرائق سعيت إلى وصفها في كتابي .

ليس هنالك إذن ، من وجهة نظر الأصل ، أي فارق بالطبيعة بين الجنس الخارق وتلك التي صادفناها في أدب لوبا الشفوي ، حتى إن بقيت فروق في الدرجة ، أي في التعقيد . فالفعل الكلامي المعبّر عن التردد «الخارق» ، أقل شيوعاً من الفعل القائم على التسمية أو الدعوة . لكنه ليس بفعل كلام يقل عن الآخرين .

وإن التحولات التي تطرأ عليه كي يصير جنساً أدبياً، قد تكون أكثر عدداً وأكثر تنوعاً من تلك التي عودنا عليها أدب اللوبا. وقد تظل هي أيضاً من طبيعة واحدة.

إن السيرة الذاتية جنس آخر خاص بمجتمعنا، وقد وُصف بدقة كافية لاتحوجنا لاستجوابه في منظورنا الحالي. وتعزف السيرة الذاتية، إذا ما شئنا أن نقول الأشياء ببساطة، بهويتين اثنتين: هوية الكاتب مع الراوي، وهوية الراوي مع بطل الرواية. والهوية الثانية هذه حتمية: إنها هي التي تلخص كلمة «الذات» فتسمح بالتمييز بين السيرة الذاتية وبين السيرة أو المذكرات. فال الأولى أكثر دقة: إنها تفصل السيرة الذاتية (مثل السيرة والمذكرات تماماً) عن الرواية، حتى إذا كانت الرواية مشبعة بعناصر مأخوذة من حياة الكاتب. وتميز هذه الهوية إجمالاً كافة الأجناس «المرجعية» أو «التاريخية» عن كافة الأجناس «التخييلية»: حقيقة المرجع مبينة بكل وضوح، مادام الأمر يتعلق بمؤلف الكتاب نفسه، وهو شخص مدون اسمه في سجل الأحوال المدنية في مسقط رأسه.

نحن إذن حيال فعل كلام يقتنّ خصائص دلالية (ذلك ما تستلزمه هوية الراوي - الشخص، فيلزم الكلام على الذات) وخصوص نفعية في آنٍ معاً (ذلك عبر هوية الكاتب - الراوي، فالماء يدعى قول الحقيقة لا التخييل). يتشرّد فعل الكلام هذا، تحت هذه الصيغة، حتى أقصى حدود الانتشار، خارج نطاق الأدب: إنه يعتمد كل مرة مع السرد. ومن المثير للفضول أن نلاحظ أن دراسات لوجون والتي اعتمدت عليها هنا غطاءً لوصف الجنس الأدبي، اعتمدت في الواقع الأمر على هوية فعل الكلام الذي ليس إلا نواة له. وقد كشف تعمقى في هذا الموضوع عن أن هوية الجنس تأتيه من فعل الكلام الذي هو أصله، أي من السرد. لكن ذلك لا يحول بين هذا الأصل الأوكى، كي يصير جنساً أدبياً، وبين لزوم التعرض لكثير من التحولات (التي لن نشغل بها هنا).

فما حال الأجناس الأكثر تعقيداً أيضاً مثل الرواية؟ لا أجرؤ على الانخراط في صياغة سلسلة التحوّلات التي تتحكم بمولدها. لكنني سأقول، برهاناً على التفاؤل، إن العملية لاتبدو لي هنا أيضاً مختلفة اختلافاً نوعياً. فصعوبة دراسة «أصل الرواية» المفهومة ضمن هذا السياق، تصدر فقط عن دمج أفعال الكلام، بعضها بالبعض الآخر. فيأتي العقد الوظيفي (إذن تقنين الخاصية التفعية) في أعلى الهرم، والعقد سيتطلب بدوره تناوباً بين العناصر الوصفية والسردية، أي أنها تصف حالات ساكنة وأفعالاً تجري في الزمن (علينا أن نلاحظ أن هذين الفعلين للكلام مترابطان فيما بينهما، وغير مرصعين كما في الحالات السابقة). تضاف إلى ذلك حالات قسر تتعلق بالمظهر الكلامي للنص (التناوب في الخطاب بين الراوي والأشخاص) ومظهره الاستدلالي (الحياة الشخصية تفضيلاً على التصنيفات الشاملة الكبرى للعصر)، وهكذا دواليك ...

إن العرض السريع الذي انتهيت منه، لا يختلف على كل حال في شيء، مالم يكن في إيجازه وتبسيطه، عن الدراسات التي سبق تخصيصها لهذا الجنس. بل كان ينقصه ذلك المنظور - انتزاعاً ضئيل، وربما خطأً بصري - الذي سمح بأن نرى أن ليس من هوة بين الأدب وبين ماليس بأدب، وأن الأجناس الأدبية تعثر على أصلها، وبكل بساطة، في الخطاب الإنساني .

مبدأ القصة الاثنان

أما وأن الموضوع القصة، فسوف أبدأ فأقص عليكم حكاية.

وقع ريشار مينوتولو في هوئي كاتيلا، زوجة فيليببي. غير أنها، رغم كل الجهد التي بذلها ريشار، لم تبادله حباً بحب. وعلم أن كاتيلا تغار على زوجها غيره قصوى. فقرر أن يستغل نقطة الضعف هذه. فأعلن على رؤوس الأشهاد عن عدم مبالاته بكاتيلا. وصادفها ذات يوم فأكمل لها الأمر بنفسه، وأعلمهما في الوقت ذاته أن زوجها فيليببي يراود زوجته هو على نفسها. فشارت نائرة كاتيلا ورغبت في معرفة كل شيء، فقال لها ريشار إن الأمر في غاية اليسر. وإن فيليببي قد ضرب لزوجته موعداً غداً في إحدى دور الاستحمام القرية. وما على كاتيلا سوى الذهاب إلى الموعد بدلاً من زوجته، لتكتشف خيانة زوجها بنفسها. وذلك ما فعلته، غير أنها بدلاً من أن تقع على زوجها، وقعت على ريشار، إلا أنها لم تتعرف عليه في البداية لأن غرفة الموعد كانت غارقة في ظلمة تامة. واستسلمت كاتيلا لوصال الرجل وهي تظنه زوجها. ثم قامت من بعد، تعنّه وتکيل له الشتائم وهي تخبره بأنها ليست زوجة ريشار، بل كاتيلا، زوجته هو. عندئذ كشف لها ريشار عن أنه ليس فيليببي. فاستبد اليأس بكاتيلا، لكن ريشار بين لها أن إثارة الفضيحة ليست في صالح أحد من جهة، أما من جهة أخرى فإن «قبلات العاشق أللذ طعمًا من قبلات الزوج».

كانت الخاتمة إذن على خير مايرام، يضيف بوكاتشيو^(١) قائلاً إن هذه الحكاية قد قوبلت بـ«سيل من الاستحسان» حين رويت للمرة الأولى (الديكاميرون، ٦، ٣).

إذن تلك سلسلة من العبارات التي يتفق الجميع على الاعتراف بها قصة. لكن ما الذي يعمل القصة؟ فلنعد إلى بداية الحكاية. يصف بوكاتشيو نابولي في البداية، فهي مكان الحدث. ثم يقدم لنا أبطال القصة الثلاثة. ليحدثنا بعدها عما يعتمل في قلب ريشار من عشق حيال كاتيلا. فهل هذه قصة؟ أعتقد مرة أخرى أن الكل سيوافق بيسر على الإجابة: كلا. فليست أبعاد النص هي التي تحدد الجواب. فهذا النص لا يمتد على أكثر من مقطعين لدى بوكاتشيو، لكننا نشعر تماماً بأن الأمور لن تكون مغایرة حتى لو كان أطول بخمس مرات. بالمقابل حين يقول بوكاتشيو: «ولقد كان على تلك الحال إذ...» (وبالفرنسية يجري الانتقال هنا من الماضي الناقص إلى الماضي البسيط) فالقصة انطلقت. ويبدو التفسير بسيطاً: كنا نشهد في البداية وصفاً لحال. بيد أن القصة لا تكتفي بذلك، إنها تتطلب جريان حدث، أي التغيير، أي الاختلاف.

ويشكل كل تغيير، في واقع الأمر، حلقة جديدة من حلقات القصة. فيعلم ريشار بغيره كاتيلا القصوى - مما يتاح له أن يتصور مخططاً - ويستطيع فيما بعد أن يضعه موضع التنفيذ - تردد كاتيلا بالطريقة المرجوة - يجري اللقاء على الموعد - تكشف كاتيلا عن هويتها الحقيقة - يكشف ريشار عن هويته - يكتشف الاثنان ال�ناء معاً. إن كل واحد من الأفعال المزعولة حسبما تقدم يلي الفعل السابق، ويدخل في معظم الوقت معه في علاقة سببية. إن غيره كاتيلا شرط للمخطط الذي سوف يصمم. أما نتيجة المخطط فهي الموعد وأما الاستئنار العام فمغورّط في الخيانة الزوجية، إلخ ...

(١) بوكاس أو بوكاتشيو: كاتب إيطالي ألف الكثير من الحكايات الفاضحة، في القرن الرابع عشر جمعت في مجلد كبير بعنوان: الديكاميرون . م.

يفترض الوصف والقصة معاً، الزمانية افتراضًا مسبقاً. لكنها زمانية ذات طبيعة مختلفة. فالوصف البدئي ذو موقع فعلي في الزمن، لكن ذلك الزمن كان متواصلاً. في حين أن التغيرات الخاصة بالقصة تقطع الزمن إلى وحدات غير متواصلة. فالزمن المتواصل يتعارض مع الزمن الواقعي. ولا يكفي الوصف وحده ليعمل قصة، أما القصة من جانبها فلا تستبعد الوصف. ولو كان لنا أن نتصرف بتعبير جنسي واحد يتضمن القصة والوصف في آن معاً (أي النصوص التي لا تتضمن سوى أوصاف)، لأمكن لنا أن نستخدم التعبير الأقل استخداماً بالفرنسية نسبياً، ونعني التخييل. سوف تكون الميزة مزدوجة: أولاً لأن «التخييل» يتضمن القصة مع الوصف. ولأنه - ثانياً - يستدعي استخدامنا اللازم والمرجعي للكلمات في مختلف الحالات، خلافاً لاستخدامنا اللازم واللغوي الحرفي في الشعر. (إن واحداً مثل ريمون روسيل الذي يولد القصة انطلاقاً من المسافة الواقعية بين المعينين الاثنين لكلمة واحدة، لا يقدم لنا مثالاً معاكساً).

إن هذه الطريقة في رؤية القصة تسلسلاً تاريخياً، وبسبباً أحياناً لوحدات غير متواصلة، ليست بجديدة طبعاً. ونعرف حق المعرفة اليوم ما فعل بروب PROPP حول حكاية الجان الروسية، التي تنتهي إلى عرض مشابه. فيطلق بروب اسم وظيفة على كل واحد من الأفعال المعزولة هكذا، حين تشاهد الوظيفة ضمن منظور فائدتها للحكاية بمجملها. ويقرر أن ليس هنالك سوى واحد وثلاثين نوعاً من الوظائف، بالنسبة لحكايات الجان الروسية كلها. «وإذاقرأنا الوظائف جميعاً على نحو متتابع، وجدنا أن وظيفة تنجم عن الأخرى بضرورة منطقية وفنية. ولن نقع على أي وظيفة تستبعد الأخرى. إنها تنتهي جميعاً إلى المحور نفسه، لا إلى محاور عدة». فتوالى الوظائف ولا تتشابه.

وهكذا يقوم بروب بتحليل كامل لإحدى الحكايات وأسمها طيور التم، ولنسعد هنا بذلك التحليل. إنها قصة بنت صغيرة تنسى أن ترى أخيها. فتخطف طيور التم الصبي. وتنطلق البنت الصغيرة بحثاً عنه، فتنجح، وقد قدم لها قنفذ

مشورة بذكاء ، في العثور عليه . فتصحبه وقد شرعت الطيور بلاحقتها ، لكن الجدول وشجرة التفاح والمدفأة تدخلها يد المساعدة ، فتتوصل إلى بلوغ المنزل برفقة أخيها بسلام . ويميز بروب في تلك الحكاية سبعة وعشرين عنصراً ، منها ثمانى عشرة وظيفة (العناصر الأخرى أوصاف وانتقالات ، إلخ ...) وكلها تصدر عن قائمة الوظائف القياسية الإحدى والثلاثين . وتقع كل واحدة من تلك الوظائف على الصعيد نفسه . وكل واحدة منها تختلف اختلافاً مطلقاً عن الآخريات . أما الصلة الوحيدة التي تظل قائمة فيما بينها فهي صلة التابع .

ويسعنا أن نتساءل حول صحة ذلك التحليل ، وبدقه أكبر حول معرفة ما إذا كان بروب قد خلط مابين ضرورة جنسية (وتجريبية) وضرورة نظرية . قد تكون الوظائف كلها ضرورية أيضاً لحكاية الجان الروسية . ولكن هل هي ضرورية للأسباب نفسها؟ فلنعد إلى التجربة . وأنا أسرد الحكاية الروسية ، تركت بعض الوظائف البدائية جانبًا : كان الوالدان على سبيل المثال قد حظرا على ابتهما الابتعاد عن المنزل . وإن هذه آثرت أن تذهب فتلعب . إلخ . لكن الحكاية لا تكتف عن أن تظل قصة ، مماثلة لنفسها على نحو تام . لكن لوأني لم أقل إن البنت والصبي كانوا يقيمان في المنزل . أو إن طيور التم خطفت الصبي . أو إن الفتاة ذهبت لتبحث عنه إلخ . لما بقي للحكاية من وجود ، أو ل كانت حينئذ حكاية أخرى . وبالتالي فليس الوظائف كلها ضرورية للقصة بالطريقة نفسها . وعلينا أن ندخل هنا نظاماً تراتيباً .

وإذا ما قمنا بتحليل طيور التم على هذا النحو ، وصلنا إلى الترتيبة التالية :

تحتوي هذه الحكاية على خمسة عناصر إزامية :

- ١ - وضع التوازن في البداية .
- ٢ - تدهور الوضع بسبب اختطاف الصبي .
- ٣ - الوضع المتقلقل وقد تحققت البنت منه .
- ٤ - البحث عن الصبي والعثور عليه .
- ٥ - إعادة التوازن البدائي والرجوع إلى المنزل .

لایكِن إغفال أي واحد من هذه الأفعال الخمسة من غير أن تفقد الحكاية هويتها . يكُننا بالتأكيد تصوّر حكاية تهمل العنصرين الأولين وتبدأ بوضع متدهور من قبل . أو تهمل الاثنين الآخرين فتنتهي بالشقاء . لكنّا نحس تماماً أنهم نصفان من الحلقة ، في حين لدينا هنا حلقة كاملة . ولقد أظهرت أبحاث نظرية - ثم تأكّدت بدراسات تجريبية - أن هذه الحلقة تساهم في تعريف القصة نفسها : ولا يسعنا أن تخيل قصة لا تحتوي على قسم منها على الأقل .

أما الأفعال الأخرى التي عزلها بروب فليس لها الوضع نفسه . فالبعض منها أفعال اختيارية . وقد أضيفت إلى التصور الأساسي . ففياب البنت ساعة الاختطاف يمكن تبريره أو عدم تبريره . وأخرى تناوبية : وواحدة منها على الأقل ينبغي أن تظهر في الحكاية . والمقصود تجسيد الفعل الموصوف في التصور الأساسي . فالبنت الصغيرة مثلاً تتعثر على أخيها ، لكن كيف ؟ بفضل تدخل من مساعد . وكان بوسعها أن تعثر عليه بفضل سرعة جريها ، أو بفضل قدرتها على التخمين ، إلخ . والمعروف أن كلود بريتون تصدى لهمة وضع بيان بالخيارات المحتملة والمتحدة في القصة بشكل عام مجرد .

لكن إذا قمنا على هذا النحو بتنظيم الأفعال الأساسية تنظيمًا تراتبياً ، لاحظنا أن علاقات جديدة قد نشأت فيما بينها : لم يعد بوسعنا الاكتفاء بالتتابع أو الاستتباع . من المسلم به أن العنصر الأول يكرر الخامس (حالة التوازن) . وأن الثالث مقلوبهما . أضف أن الثاني والرابع مترااظران ومتعاكسان : يُختطف الصبي من بيته ثم يعاد إليه . إذن ليس بصحيح أن العلاقة الوحيدة بين الوحدات هي علاقة تتابع . فهوسعنا القول إن على هذه الوحدات أن تكون أيضاً ضمن علاقة تحويل . وهذا نحن في مواجهة المبدئين الاثنين للقصة .

هل يسع القصة الاستغناء عن المبدأ الثاني ، أي مبدأ التحويلات ؟ علينا ونحن نناقش مسائل التعريف والتسمية ، أن نكون واعين لنوع من التعسّف الذي يرافق تلك العمليات بالضرورة . فنحن نجد أنفسنا أمام مجموعة اتصالية من الواقع

والعلاقات. ثم نعمل بعدها على تجاوز حدّ في مكان ما. وندعو كل ما يقع في جانب منه: قصة، وفي الجانب الآخر: لا قصة. غير أن كلمات اللغة التي نستخدمها، تنمّ على فروقات دقيقة ومختلفة تبعاً لهذا الناطق بها أو ذاك. ولقد قابلت قبل وقت قصير بين القصة والوصف عبر النمطين الزميين اللذين يظهران فيما. لكن بعضهم يطلق تسمية «قصة» على كتاب «في المتأهّة» من تأليف روب- غرييه، الذي يقوم خلافاً لما تقدم بتعليق الزمن السردي ويطرح الأفعال المختلفة التوقيت للشخصيات بشكل متزامن. كما قابلت بين حضور علاقات التحويل وغيابها، في الأفعال الفردية. ويسعنا أن نصوغ على نحو مصطنع سرداً يكون حالياً منها. بل في وسعنا أن نعثر في بعض الحالات على أمثلة واقعية يحكمها منطق التتابع المحض. لكنني أعتقد أننا مستوفق بكل يسر على أن هذه الحالات ليست الممثلة النموذجية للقصة، ولا رواية روب- غرييه أيضاً. بل سأقول زيادة على ذلك: إن إلقاء الضوء على الفارق بين القصة والوصف أو بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل، إنما يسمح لنا بأن نفهم السبب الذي يجعلنا نحس بأن مثل تلك القصص، هي إلى حد ما قصص هامشية. فالمأثور بالنسبة للقصة، حتى الأكثر بساطة والأقل إعداداً، أن تعمل بالمبادرتين وعلى نحو متزامن. أما الشاهد (الحكائي) فهو العنوان الفرنسي لفيلم إيطالي حديث العهد، يحكي عن الغرب الأميركي، مضيتُ، فرميتكُ، فرجعت^(١). إذ توارى خلف فصاحة التتابع، علاقة تحويل بين «الذهاب» و«الإياب»!

فما طبيعة تلك التحولات؟ يقوم التحول الذي لاحظناه حتى الآن على تغيير عبارة إلى صدّها أو نقضها. ولنطلق على ذلك تسهيلاً اسم النفي. لقد ألح ليفي شتراوس وغرايماس على هذا التحول إلحاحاً كبيراً، بدراسة تنوعاته الخصوصية، إلى حد يدفع على الاعتقاد بأنه الوحيد الممكن. صحيح أن هذا التحول يتمتع بنظام

(١) عاد بوليوس قيسر مكللاً بالغار. فقدم تقريراً المجلس الشيوخ في روما عن انتصاره الحاطف، من كلمات ثلاث ذهبت مثلاً: أتيت، فرأيت، فتلّبت: Vemi, Voibi, Vici (المترجم).

خاص . وقد يكون مرد ذلك المكانة الفريدة التي يشغلها النفي سابقاً في منهج تفكيرنا . فالاتصال من P إلى لا P يمثل إلى حد ما النموذج لكل تغيير . لكن ليس بهذه الحال الاستثنائية أن تبلغ رغم ذلك حد الإخفاء لوجود تحولات أخرى - وسوف نرى أن عددها كبير . فيمكننا أن نلاحظ مثلاً ، في حكاية بروب التي جرى تحليلها ، تحول نمط : إنه الحظر - أي الإلزام السالب - المفروض على البيت الصغيرة من والديها ، بعدم ترك أخيها لحظة واحدة . وهنالك أيضاً تحول العزم أو النية : فالبنت الصغيرة تقرر الذهاب بحثاً عن أخيها ، وبعدئذ تذهب فعلاً . والعلاقة بين الواحد والأخر هي العلاقة بين التصميم والتنفيذ . وبرجوعنا الآن إلى قصتنا المأخوذة من الديكاميرون ، نستطيع أن نلاحظ فيها العلاقات نفسها . ريشار شقي في البداية وسعيد في النهاية : ذلك هو النفي . إنه يتمنى نوال كاتيلا ثم ينالها : ذلك هو التحول في النمط . لكن يبدو أن علاقات أخرى تؤدي هنا دوراً أكثر أهمية . إن فعلاً واحداً يعرض هو نفسه ثلاثة مرات : هنالك أولاً مشروع ريشار لاجتذاب كاتيلا إلى دار الاستحمام ، يلي ذلك إدراك كاتيلا المغلوط لذلك المشهد ، وهي تظن أنهاستقع فيه على زوجها ، وأخيراً الوضع الحقيقي وقد انكشف . إن العلاقة بين العرض الأول والثالث هي العلاقة بين المشروع وتنفيذه . أما في العلاقة بين الثاني والثالث فيتعارض الإدراك المغلوط للحدث مع إدراكه الصحيح . ومن المسلم به أن تلك الخديعة هي التي تشكل محرك القصة البوكاتشية . أما الفارق الذي يفصل النمط الأول من التحولات عن النمط الثاني فهو فارق نوعي . كان المقصود في الحالة الأولى ، التعديل المنقول إلى محمول أساسي : كان معتبراً في شكله الإيجابي أو السلبي ، معدلاً أو غير معدل . يجد المحمول البدئي نفسه مصحوباً هنا بمحمول ثان ، مثل «ارتاي» أو «علم» ، والذي يعني على نحو مفارق فعلاً مستقلأً غير أنه لا يستطيع في الوقت نفسه أن يظهر وحده أبداً : فالماء يرتهي على الدوام فعلاً آخر . هنا نرى بروز تعارض بين غطتين لتنظيم القصة : من جهة أولى نمط يمترج فيه منطق التابع مشفوعاً بتحولات النمط الأول . إنه يضم إلى حد ما أكثر القصص بساطة ، وبودي أن أحافظ لهذا النمط من التنظيم باسم

الميثولوجي . ومن جهة أخرى فإن نمط القصة الذي نقع فيه على منطق التتابع مشفوعاً بال النوع الثاني من التحوّلات ، وهي القصص التي تقل أهمية الحدث فيها عن أهمية تصوّرنا لها ومعرفتنا بها : ذلك ما يجعلني أقترح اسم المعرفي لهذا النمط الثاني من التنظيم السردي (كان بوسعنا أيضاً تسميته «علمي») .

من المسلم به أن تعارضًا من هذا النوع لا يرمي إلى الانتهاء بتوزيع قصص العالم كلها على كدستان: الميثولوجيا هنا والمعرفة هناك . فأنا أسعى بالأحرى لأن أوضح، كما الحال في كل دراسة تصنيفية، الزمرة المجردة التي تسمح بتحليل الفروق الواقعية بين هذه القصة وتلك . وليست المسألة على كل حال في لزوم احتواء قصة ما حصرًا، على نمط من التحوّلات دون آخر . فبعودتنا إلى حكاية طيور التم، يسعنا أن نلاحظ فيها آثار تنظيم معرفي أيضًا . فاحتطاف الصبي، على سبيل المثال، جرى أثناء غياب البنت الصغيرة . وهذه تجھل مبدئيًّا من المسؤول عن ذلك، فينفسح المجال هنا أمام بحث معرفي . لكن الحكاية تقول فقط: «حضرت الفتاة أن طيور التم قد خطفت أخاهما»، دون أن تتوقف طويلاً عند ذلك السياق . وبالمقابل فإن حكاية بوكاتشيو ترتكز ارتكانًا كاملاً على الجهل المتبع بالمعرفة . أما إذا عزمنا على ربط تلك القصة ذاتها، بذلك النمط من التنظيم السردي، فينبغي لنا أن نبحث عن الغبطة، النوعية أو الكمية، لبعض التحوّلات، وليس عن وجودها حصرًا .

ولنلاحظ الآن بعض الأمثلة الأخرى من التنظيم المعرفي . إن عملاً مثل افتقاء أثر غرال يعمل عادة على استبقاء المتأتيليات التي تسرد أحداً مادياً، بمتأتيليات أخرى يكون الحدث نفسه مذكوراً فيها على شكل نبوءة . وهذه التحوّلات الافتراضية ذات خصوصية في هذا النص: إنها تتحقق على الدوام، بل أن الشخصيات تدركها على أنها إلزام أخلاقي . وهكذا فإن حل العقدة يروى منذ الصفحات الأولى بلسان عمة بيرسوفال: «ذلك أنا نعرف حق المعرفة، في هذه البلاد كما في أماكن أخرى، أن فرساناً ثلاثة سيحظون، أكثر من الآخرين جميعاً،

بشرف الاقتفاء: سيكون اثنان طاهرين والثالث عفيفاً. سيكون أحد الطاهرينـ الاثنين الفارس الذي تبحث عنه وتكون أنت الآخر. ويكون الثالث بوهورت دوغون. أولئك الثلاثة سوف ينجزون الاقتفاء». أو أيضاً شقيقة بيرسوفال التي تنبأ أين سيموت أخوها غالاد: «ادفوني، تكريماً لي في القصر الروحي. أتدرى لماذا أطلب إليكم ذلك؟ لأن بيرسوفال سيرقد هناك وترقد أنت بالقرب منه». ونرى بصورة عامة، في الجزء الثاني من الكتاب بأكمله، الأفعال المقبولة وهي تُعلن مسبقاً على لسان شقيقة بيرسوفال بالصيغة نفسها من التنبؤات الملزمة.

تلك الافتراضات التي تسبق الحدث تكتمل بأخرى تذكرها فقط حين يكون الحدث قد حصل. فمصادفات الدرك تقود خطى غالاد إلى أحد الأديرة. فتبدأ مغامرة الدينار الذهبي. وفي لحظة انتهائها يظهر فارس سماوي ليعلن أن كل شيء كان منصوصاً عليه من قبل. فيقول جوزيف: «إليكم إذن ما ستفعلونه. ضعوا الدينار الذهبي حيث سيدفن ناسيان، لأن غالاد سيأتي إلى هنالك، بعد خمسة أيام من قبوله في سلك الفروسيةـ فجرى كل شيء وفقاً لما أعلنه، مادمت وصلتَ في اليوم الخامس إلى هذا الدير حيث سُجِّي جثمان ناسيان». وكذلك الأمر بالنسبة لغوفان. فقد تلقى ضربة عنيفة بالسيف من غالاد فتذكر على الفور: «ه لقد تحقق الكلام الذي سمعته يوم عيد العنصرة، بشأن السياف الذي مددت إليه يدي. فقد بُشِّرتُ أني سأتلقى ضربة رهيبة به، عما قريب، وذلك هو السياف الذي ضربني به هذا الفارس. لقد وقع الأمر على نحو ما قيل لي حقاً».

غير أن افتقاء أثر غرال تتميز بتحول آخر، أكثر من تميزها بذلك التحول الخاص لافتراض «التبلیغ»، وهو تحولٌ معرفة هذه المرة، قوامه إعادة تفسير الأحداث السابق وقوعها. وبصورة عامة، فإن كافة الأحداث التي تتم على الأرض، تجد تفسيراً إذا طبعة روحية، لدى مدعى الحكم والنساك. وغالباً ما تضطر إليها ظواهر دنيوية خالصة. وعليه فحين نقرأ بداية الاقتفاء، نحسب أنها نفهم كل شيء: هاكم الفرسان النبلاء الذين قرروا الذهاب بحثاً عن غرال، إلخ،

لكن القصة تجعلنا نتعرف شيئاً فشيئاً على معنى آخر لتلك المشاهد نفسها؛ إن لانسلوت ذاك، الذي ظنناه قوياً ومستقيماً، هو أثيم فاسد، وعلى علاقة فسق بالملكة غونيفير. أما ميسير غوفان الذي كان أول من عاهد على الذهاب لللاقتفاء فلن ينجز ماتعهد به أبداً، لتساوية قلبه وأنه ليس منصرفاً إلى الله انصرافاً كافياً. أما الفرسان الذين استأثروا بإعجابنا في البداية فهم آثمون متمررون وسوف ينالون عقابهم: فهم لم يقربوا كرسي الاعتراف منذ أعوام. وعادت أحداث البداية تشار مجدداً لكننا في قلب الحقيقة هذه المرة ولستنا في المظهر الخداع.

ولainجم اهتمام القارئ هنا عن السؤال القائل: «ماذا سيحدث بعد؟» الذي يعيدهنا إلى مبدأ التتالي أو إلى القصة الميثولوجية. فنحن نعرف حق المعرفة، ومنذ البداية، ما سيجري ومن سيُلغى غرال وبين سينزل العقاب ولماذا. إنما يتولد الاهتمام من سؤال مغاير تماماً، يوجهنا من ناحيته إلى التنظيم المعرفي، وهو: ماحقيقة غرال؟ إنما تسرد هذه القصة بحثاً، مثل قصص كثيرة غيرها. لكن ما يجري البحث عنه ليس شيئاً بل معنى: إنه معنى الكلمة غرال. وبما أن السؤال يتعلق بالكائن أكثر منه بالعمل، فإن استكشاف المستقبل سيبدو بلا مغزى إزاء استكشاف الماضي. وسوف يتواصل التساؤل طيلة القصة عن دلالة غرال. إن القصة الرئيسة قصة معرفة. فلا توقف توقفاً مثالياً فقط.

يسسيطر البحث عن المعرفة على نمط آخر من أنماط القصة، والذي ستتو لأننا بعض الحيرة من تقريره من اقتداء أثر سان غرال: إنه الرواية البوليسية الغامضة. فمن المعروف أن هذه تبني داخل العلاقة الإشكالية بين قصتين: قصة الجريمة الغائبة، وقصة التحقيق الحاضرة، والتي لا يبرر وجودها سوى جعلنا نكتشف القصة الأولى. والواقع أن عنصراً منها يروى لنا منذ البداية: لقد ارتكبت جريمة أمام عيوننا تقريراً. غير أنها لانعرف الفاعلين الحقيقيين ولا البواطن الحقيقة. ويقوم التحقيق على استرجاع الأحداث نفسها دون توقف وعلى التتحقق من أكثر

التفاصيل دقة وتصحيفها، إلى أن تكشف الحقيقة في النهاية عن تلك القصة البدئية نفسها. إنها قصة ترين. لكن المعرفة هنا، خلافاً لما هي عليه في غرال، تتصف بأنها ذات قيمتين فقط: الصواب والخطأ. فإذاً أنتاً تعرف من القاتل أو لا. في حين أن البحث عن المعنى في غرال ذو عدد لامتناه من الدرجات الوسيطة، ولا يسعنا أن نكون على ثقة، حتى في النهاية، من أنه قد اكتمل.

لو أخذنا الآن حكاية لهنري جيمس، مثلاً ثالثاً، لوجدنا أن البحث المعرفي يمكن أن يتخد أشكالاً مختلفة أكثر. ويجري البحث عن الحقيقة هنا، كما في الرواية البوليسية، اعتماداً على حدث مادي، لا على كيان مجرد. غير أننا في نهاية الكتاب، وكما في افتقاء أثر غرال، لأنجذنا واثقين من امتلاك الحقيقة: لقد انتقلنا بالأحرى من جهل أول إلى جهل أدنى. وتروي قصة في القفص على سبيل المثال تجربة فتاة تعمل في مركز البرق وينحصر اهتمامها كلها في شخصين اثنين، معرفتها بهما ضئيلة جداً، هما الكابتن إفيراود ولدي برادين. إنها تقرأ البرقيات التي يتبادلها هذان الشخصان، وتفهم تنفّاً من الجمل، غير أنها رغم انكبابها على تخيل العناصر الغائبة، لا تتوصل إلى تشكيل صورة صادقة للشخصين المجهولين. يبقى أن لقاءها بالكابتن شخصياً لا يقدم تسوية أكبر للأشياء: بوسعها أن ترى مظهره الخارجي وأن تراقب حركاته وتسمع صوته، غير أن «جوهره» يظل بعيداً عن اللمس، ناهيك بأكثر ما كان، وقفص زجاجي يفصل بينهما. فالحواس لاتطال إلا الظواهر، أما الحقيقة فخارج حدود المثال.

ويغدو الفهم صعباً صعوبة خاصة بفعل عاملة البرق التي تظاهرة بأنها تعرف أكثر بكثير مما تعرف، حين يتسع لها في بعض الظروف أن تستعلم من أشخاص وسطاء آخرين. وهكذا فحين تصادف صديقة لها، هي المسز جورдан التي تسألها: «كيف، ألا تعرفين القضيحة؟» ... فإن عاملة البرق تتلأ عند الملاحظة التالية: «لم يحصل شيء على الملا...».

وسوف يتمتع جيمس على الدوام عن تسمية «الحقيقة» أو «الجوهر» تسمية مباشرة . فليس للحقيقة من وجود إلا على شكل متعدد المظاهر . وسوف يؤثر هذا الرأي المبتسر على تنظيم مؤلفاته تأثيراً كبيراً . ويجتذب انتباهه إلى تقنيات «وجهة النظر ، وإلى ما يدعوه هو نفسه «تلك المواربة البهية والعظيمة»^(١) . فتعرض علينا في القفص إحساس عاملة البرق ، المستند إلى إحساس مسر جورдан ، التي تروي هي نفسها ، ما استخلصته من خطيبها المستر دريك ، الذي لا يعرف بدوره الكابتن أفيرارد وليدي برادين ، إلا عن بعد !

ويظل سياق المعرفة مرة أخرى مسيطرًا في حكاية جيمس ، وليس قائماً فيها باستثناء ماعداه . فتخضع في القفص أيضاً للتنظيم الميثولوجي : يصاب التوازن الأول لدى عاملة البرق بالتشوش عبر اللقاء مع الكابتن . إلا أنها تعود في نهاية القصة إلى عزمهَا البديئي على الزواج من المستر ميدوج . وتقوم من ناحية أخرى ، إلى جانب التحولات المعرفية حضراً ، تحولات أخرى ، تمتاز بالخصائص الشكلية نفسها من غير أن تعتمد على السياق نفسه (فلا يبقى تعبير «معافي» ملائماً هنا) . وتلك هي ردة الفعل أو اتخاذ موقف شخصي حيال حدث ما ، بعيداً عما يسعنا أن ندعوه بـ «فرض الصبغة الذاتية» . ولسوف يطور البحث عن الزمن المفقود هذا التحول الأخير حتى التضخم : سوف يستخدم أدنى حدث في الحياة ، كحبة الرمل التي تنمو حولها اللؤلؤة ، مسوّغاً لأوصاف مستفيضة حول الطريقة التي عاش بها الحدث هذا الشخص أو ذاك .

علينا أن نميز هنا بين طرفيتين اثنتين في الحكم على التحولات : وفقاً لقدرتها التشكيلية أو وفقاً لقدرتها الإيحائية . وأنا أقصد بالقدرة التشكيلية قابلية تحويل ما ، أن يشكل وحده ممتالية سردية . وإنما لتخيل بمثابة (رغم أن ذلك ليس مستحيلاً) قصة لتحمل سوى تحولات لغرض الصبغة الذاتية ، والتي ستقتصر ، بصيغة أخرى ، على وصف لحدث ما ، وعلى ردود الفعل التي ستثيرها لدى مختلف

(١) وردت الإنكليزية في النص الفرنسي : «that magnificent and masteyly indirectness

الأشخاص. بل إن رواية بروست نفسها تتحوّى على عناصر قصة ميಥولوجية: إن عجز الرواذي عن الكتابة سوف يتم تجاوزه. فأقرباء سوان وأقرباء آل غرمان، المتفرون في البداية، سيلتم شملهم بزواج جيلبرت من سان لو. والنفي هو بكل جلاء، تحول ذو قدرة تشكيلية كبيرة. لكن ثنائية الجهل (أو الغلط) والمعرفة، تفيد أيضاً في تأطير القصص في أغلب الأحيان. أما الطرائق الأخرى للقصة الميಥولوجية فتبعد أقل قدرة (في ثقافتنا نحن على الأقل) على أن تشكل بمفردها متاليات. وأن قصة لاتحتوي إلا على تحولات كيفية ل Yoshi أكثر شبهاً بكتاب إرشادي وأخلاقي تكون المتاليات فيه من نمط: «على فلان من الناس أن يسلك سلوك رجل صالح - إن فلاناً ليس لك سلوك رجل صالح». وإن قصة صيغت من تحولات البة فقط، لتتنمي إلى بعض المقاطع من قصة Robinson كروزو: يقرر Robinson أن يبني لنفسه بيته - يبني Robinson لنفسه بيته - يقرر Robinson أن يسور بستانه - إنه يقوم بتسوير بستانه، إلخ.

لكن علينا أن لانخلط بين هذه القدرة التشكيلية لبعض التحولات، (قد نقول القدرة النحوية) وبين ما نستسيغه في قصة ما على نحو خاص، أو ما يتمتع معناه بغنى أكبر، أو ما يسمح بتمييز قصة تميّزاً دقيقاً عن قصة أخرى. وأذكر أن أحد المشاهد الأكثر تشويقاً في فيلم حديث عن الحاسوبية The Iperess File كان قوله أن يربينا البطل وهو يعد طبقاً من البيض المقلي. ومن الطبيعي أن تكون الأهمية السردية لتلك الواقعية معدومة (كان بوسعه أن يأكل بكل هدوء شطيرة من المرتدلا). غير أن ذلك المشهد الشمرين أضحك كأنه الرمز للفيلم كله. وذلك ما أدعوه بالقدرة الإيحائية لعمل ما. ويتراءى لي أنها بشكل خاص تحولات في الطريقة تميّز مثل ذلك العالم المصطنع عن طريق معارضته بعالم آخر. لكنها لا تقوى إلا بشقة، إذا أخذت وحدتها، على إنتاج متالية سردية مستقلة.

أما الآن وقد بدأنا نألف هذا التعارض بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل (ومع تفرعات هذا الأخير أيضاً)، فنستطيع أن نتساءل أن كان لا يؤول في الواقع إلى

التعارض الذي يقيمه جاكوبسون بين الكناية والاستعارة. إن هذا التقارب ممكن غير أنه لا يدوّلي ضروريًا. فمن الصعب تشبّه كافة التحوّلات بعلاقات تمثيل، وكذلك كل تمثيل باستعارة. فلا يعني التتابع من شيءٍ أيضًا إذا دعوناه كناية أو تماسًا، لاسيما وإن إحدى التسميتين زمانية بشكلٍ أساسي والأخرى مكانية. وسوف يكون التقارب إشكاليًّا، مادام «مبدأ التمثيل يتحكم بالشعر» حسب رأي جاكوبسون، و«الثر» بخلاف ذلك، يتحرك على نحوٍ أساسي ضمن علاقات التماس». غير أن التتابع والتحويل ضروريان أيضًا للقصة، من وجهة نظرنا. ولو كان علينا إجراء تعارض بين القصة والشعر، لأمكن لنا أن نحفظ أولاً (متفقين بشأن ذلك مع جاكوبسون) طابع الإشارة اللازم والمتعدي. وثانياً طابع الزمانية الممثل: متقطّع هنا، حاضر ومستمر هناك (ذلك لا يعني لزمانية). وثالثاً طبيعة الأسماء التي تحتل مكان المسند إليها الدلالي، أو الموضوع، في كلا الجنسين: لا تقبل القصة سوى أسماء خصوصية في موقع المسند إليه، ويقبل الشعر أسماء خصوصية مثلما يقبل أسماء عامة. فيما يتصل الخطاب الفلسفـي من ناحيته باستبعاد الأسماء الخصوصية وباللزمانية في آن معاً. فيكون الشعر إذن شكلاً وسيطًا بين خطاب سردي وخطاب فلسفـي.

لكن لنعد إلى القصة ونتساءل بالأحرى هل العلاقات كلها من فعل آخر تستجيب للتوزيع بين النمط الميثولوجي والنمط المعرفي؟ فالحكاية التي قام بروبر بتحليلها تحمل عنصرًا لمأتوقف عنده طويلاً. لقد التقت البنت الصغيرة، في طريقها بحثًا عن أخيها، ببعض من يُحتمل أن يعيّنها. فهناك الموقد أولاً وقد سأله تستعمله فوعدها بشرط أن تأكل من حبزه، لكن البنت الصغيرة رفضت بصلف. والتقت من بعد بشجرة تفاح وساقيه: «العروض مماثلة والسفاهة نفسها في الرد». ويشير بروبر إلى هذه الواقع الثلاث مستخدماً تعبير «الثلاثية». وذلك عنصر مألوف جدًا في الفولكلور.

فما هي العلاقة الدقيقة بين هذه الواقع الثلاث؟ شهدنا في التحولات أن عرضين اثنين كانا متقاربين. ويكمّن الفارق في تعديل مضاف إلى المحمول. أما هنا، وفي الأفعال الثلاثة التي وصفها بروب، فنجد أن المحمول يظل هو نفسه حصرًا: في كل مرة يتقدم الواحد بعرضه فيرفض الآخر بكل وقاحة. إن ما يتغير هو الفاعلون لكل عرض أو اقتراح، هو الظريفون. وبدلًا من أن تبدو تلك العروض تحولات من واحد إلى آخر، فإنها تتخذ شكل تفرعات من وضع واحد، أو تطبيقات متوازية للقاعدة نفسها.

بوسعنا عندئذ أن نتصور نمطًا ثالثًا لتنظيم القصة، فلا هو ميشولوجي ولا هو معرفي، لكن لنقل إنه إيديولوجي، ضمن نطاق أنه قاعدة مجردة، وفكرة تأتي بالتقلبات المختلفة، ولا تبقى علاقة الجمل فيما بينها علاقة مباشرة، فلا منتقل من صيغة النفي إلى صيغة الإثبات، أو من الجهل إلى المعرفة. والأفعال مترابطة بواسطة صيغة مجردة: صيغة العون المعروض والرفض الواقع في طيور التمّ. غالباً ما يجب علينا أن نمضي بالتجريد بعيدًا جدًا، في سبيل العثور على العلاقة بين فعلين متميزين ماديًّا تمام التميّز.

حاولت حيال عدة نصوص ، أن أصنف القواعد المنطقية، والإلزامات الإيديولوجية التي تتحكم بأحداث الكون السردي (لكن كان ممكنًا إجراء ذلك أيضًا حيال كلٌ من القصص التي أتينا على ذكرها). وهكذا في العلاقات الخطيرة : يمكن لأفعال الأشخاص كلها أن تُعرض على أنها تتاج بعض القواعد البسيطة جداً والمجردة . وتحيل تلك القواعد بدورها على إيديولوجية الكتاب التنظيمية .

والامر كذلك بشأن أدولف بنجامان كونستان. إذ يتحكم أساساً بسلوك الأشخاص هنا قانونان اثنان. الأول ناجم عن منطق الرغبة على النحو الذي يؤكّد عليه ذلك الكتاب. فيمكن أن نصوغه على هذا النحو: يرغب المرء في ماليس لديه، ويولي هاربًا ما لديه . وبالتالي فإن العوائق تساهم في تدعيم الرغبة، وكل عون يقدم لها يزيدها ضعفًا . سوف تكون أول طعنة تسدد إلى حب أدولف ،

حين غادرت إيلينور الكونت دو بـ... حتى تأتي لتعيش بالقرب منه . والثانية حين
كرست نفسها لنرعاه ، على أثر الجرح الذي أصيب به . فكل تضحية تقوم بها إيلينور
تشير نسمة أدولف : لم يدع أمامها أي مطبع . وبالمقابل ، حين يقرّر والد أدولف
العمل على التفريق بين الاثنين ، يأتي التأثير عكسياً ، فيوضح أدولف ذلك بكل
جلاء : «يمكنك حقاً ، وأنت تعتقد أنك تفصلني عنها ، أن تربطني بها إلى الأبد» .
ويقوم المأساوي في هذا الوضع على أن الرغبة ، حتى تستجيب لهذا المنطق
الخصوصي ، لا تكفي لذلك السبب عن أن تكون رغبة : أي عن التسبب في محنة
الذي لا يعرف إرواءها .

أما القانون الثاني لهذا الكون ، وهو قانون أخلاقي أيضاً ، فسوف يصوغه
كونستان على النحو التالي : «المسألة الكبرى في الحياة هي الألم الذي تنتسب به ،
وميتافيزياء الأكثر براعة لاتبرئ الإنسان الذي يزق القلب الذي أحبه» . ولا يسع
المرء أن ينظم حياته بهدي البحث عن الخير ، مادام في سعادة الواحد شقاء الآخر .
لكن يمكن تنظيمها انطلاقاً من فرض التسبب بأدنى شر ممكن : ستكون هذه القيمة
السلبية هي القيمة الوحيدة التي تتمتع هنا بنظام مطلق . وإن أحكام هذا القانون
لتتفوق على أحكام الأول ، إذا ما التقى الاثنان في حالة تعارض . وذلك ما يجعل
أدولف يلاقي خالص العناء في أن يقول «الحقيقة» لإيلينور . «فيما أنا أتكلم على
ذلك النحو ، رأيت وجهها يغرق بغنة بالدموع : توقفت ، فعدت القهري ، فأنكرت
كلامي فأوضحت» (الفصل الرابع) . في الفصل السادس ، تسمع إيلينور كل شيء
حتى النهاية ، فتسقط مغشياً عليها ، ولا يسع أدولف سوى أن يطمئنها على صدق
هواء . في الفصل الثامن تتهيأ له فرصة لمارقة لها فلا يستغلها : «هل كان بوسعي أن
أعاقبها على الهفوات التي جعلتها تقع فيها ، وأن أبحث في تلك الهفوات ، ببرود
ونفاق ، عن مسوغ لأن أتخلّى عنها بلا شفقة؟» إن الشفقة لتغلب على الرغبة .

وهكذا فالأفعال المعزولة المستقلة ، والتي يقوم بها على الغالب أشخاص
مختلفون ، تنم على القاعدة المجردة نفسها ، والتنظيم الإيديولوجي نفسه .

ويبدو أن التنظيم الأيديولوجي يتمتع بقوة حجمية ضئيلة: فمن النادر أن نلحظ قصة لاتؤطر الأفعال التي هي نتاج نظام آخر لديها - فتضيف إلى التنظيم الأول تنظيماً ثانياً. إذ يسع المرء أن يشهر منطقاً أو إيديولوجية إلى مالانهاية. وليس مايدعو مثل ذلك الإشهار لأن يسبق آخر أو يتبعه -. وعليه فالأفعال الموصوفة في العلاقات الخطيرة تُسْتَأْنَف داخل إطار يتسمى من ناحيته للتنظيم الميشولوجي: إن الحالة الاستثنائية الناشئة تحت سلطة «الماكرين» فالمون وميرتوبي، سوف تستبدل بعودة إلى الأخلاق التقليدية.

لكن الحال مختلفة بعض الشيء في أدولف وفي ملاحظات من قبو، وهو نص آخر يمثل التنظيم الإيديولوجي. إن نظاماً آخر - وليس مجرد غياب الأنظمة السابقة - يتمثل فيه، وقوامه علاقات يمكن أن ندعوها «مكانية». حالات تكرار ونقاء ودرجات. وهكذا فالتابع في أدولف يلازم خطأً دقيقاً: صورة ملامح أدولف في الفصل الأول. تصاعد العواطف في الفصلين الثاني والثالث. ثم انحدارها الخفي في الرابع حتى العاشر. وعلى كل تظاهرة جديدة للعواطف لدى أدولف أن تكون أعلى من سابقتها في القسم التصاعدي، ثم أدنى منها في التنازلي. وتغدو النهاية ممكنة بفضل حدث يبدو أنه يتمتع بنظام سردي استثنائي، إنه الموت. وفي ملاحظات من قبو، يخضع تتابع الأحداث للتصاعد ولقانون التناقض في آن معاً. فيعرض علينا المشهد مع الضابط باختصار القطبين الاثنين المقدمين للراوي. وهو من بعد يُمْتَهِن من قبل زفيركوف، فيمتهن بدوره ليزا. ثم يُمْتَهِن مجدداً من قبل خادمه أبولون فيقوم مجدداً بامتهان ليزا، وبشدة أعظم أيضاً. وتنتقطع القصة بفضل الإعلان عن إيديولوجية مغايرة، هي التي تحملها ليزا والتي تقوم على رفض منطق السيد والعبد وعلى محبة الآخرين من أجلهم فقط.

مرة أخرى نرى القصص الفردية توافيناً بأمثلة على أكثر من نصف للتنظيم السردي (إن أي واحد منها، في الواقع، يمكن أن يُتَّخَذ تجسيداً للمبادئ التنظيمية كلها). لكن واحداً من هذه الأنماط يُسْهِل فهم هذا النص الخاص مثلاً، أكثر من الأنماط الأخرى.

ويسعنا أن نقوم بلاحظة مماثلة إذا ما غيرنا المستوى تغييرًا جذرًا لقوله:
سيكون التحليل السردي مشبعاً بالإيضاح حال دراسة بعض الأنماط من
النصوص، دون ماعداها. ذلك لأن ما أقوم بتفحصه هنا ليس *النص*، بتنوعاته
الخاصة، بل *القصة* التي يمكن أن تؤدي دوراً هاماً أو معهوماً في بنية *نص* ما، والتي
تظهر من ناحية أخرى في نصوص أدبية مثلما تظهر في منظومات أخرى رمزية.
وإنه لأمر واقعالي اليوم أن الأدب لم يعد هو الذي يأتي بالقصص التي يبدو أن كل
مجتمع يحتاج إليها كي يعيش، بل هي ما السينمائيون: يقصون علينا الحكايات،
في حين أن الكتاب يتلاعبون بالكلمات... والملحوظات النمطية التي أتيت على
تقديها لا تتعلق من ناحية مبدئية إذن بالقصص الأدبية فقط، مثلما أظهرت أمثلتي
كلها، بل بالقصص من كافة الأنواع. وهي أقل انتماء إلى الشاعرية منها إلى نظام
يبدو في نظري متمتعاً بالحق الكامل في الحياة ألا وهو الحكائية.

الشعر بلا نظم

ينبغي لهذا العنوان أن يقرأ كأنه سؤال : ماذا يبقى من الشعر إن نزعنا منه النظم؟ يعلم الكل ، منذ القدم ، أن النظم لا يصنع الشعر ، والشاهد على ذلك الأبحاث العلمية المنظومة شرعاً . ويعدو الجواب أقل بساطة بكثير ، إذا ما صاغناه بتعابير ثابتة : إن لم يكن هو النظم فما هو؟ إنه سؤال يرده ثان ، وقد نشأ هذا الأخير عن صعوبة الرد على السؤال الأول نفسه : **أهناك «شعرية» عبر ثقافية** و**عبر تاريخية** ، أم **أتنا ستدو قادرین فقط على العثور على أجوبة محلية** ، محصورة في الزمان وفي المكان؟

بودي أن ألتفت ، لأناقش هذه المسألة . صوب القصيدة النثرية . فالثر هو الذي يتعارض مع النظم . ويسعنا أن نتساءل ، وقد استبعدا النظم ، ما قوام القصيدة ، لنرتقي من هناك نحو تعريف الشعرية . ويسعنا أن نقول ، إن لدينا هنا ظروفًا تجريبية كاملة للبحث عن جواب على أسئلتنا .

إن تكون القصيدة النثرية هي النموذج الأمثل للإجابة على مسألة «الشعر بلا نظم» ، يكن من الحصافة أن نبدأ بالاتفاق صوب الدراسات المكرّسة لهذا الجنس ، وبشكل خاص نحو ذلك التاريخ المدهش والموسوعة المدهشة للجنس ، ونقصد بذلك كتاب **قصيدة الشر** من بودلير إلى أيامنا من تأليف سوزان برنار (١٩٥٩) ، عسانا نرى الجواب فيه مسبقاً . الواقع أن فصل «جمالية القصيدة النثرية» مكرّس تكريساً تاماً لهذه المسألة .

ترى سوزان برنار جوهر الجنس مثلاً تمثيلاً كاملاً عبر تسمياته المتناقضة^(١) «إن المجموع المركب كله للقوانين التي تحكم تنظيم هذا الجنس الأصيل قائم من قبل بذرةٍ وكموناً في تسمية واحدة: قصيدة نثرية . (...) وتقوم القصيدة الشريعة في الواقع، لا ضمن شكلها فقط بل في جوهرها، على اتحاد الأضداد: شعر ونثر، حرية وتشدّد، فوضى تدميرية وفن تنظيمي». أما كاتب القصيدة الشريعة فهو «يرمي إلى كمال سكوني، إلى حالة من النظام والتوازن، أو إلى خلل فوضوي للكون، يستطيع أن يعمل على استخراج كون آخر من أحشائه، وأن يبدع عالماً من جديد».

مانزال لدى تعريف القصيدة الشريعة، لتعريف الشعر خارج النظم. غير أن ملاحظة أولية تفرض نفسها مع ذلك، لأنها تتعلق بسمة مميزة لكلام سوزان برنار. وجدير بالإشارة أن نؤكّد على أن هذا الجنس يتصل بلقاء الأضداد، وجدير أيضاً أن نقول إن بوسعي أن يتوجه بفعل مبدأ تارة وبفعل ضده تارة أخرى (الميل مثلاً نحو التنظيم أو نحو عدم التنظيم). إن التأكيد الأول ذو مضامون إدراكي دقيق، ومن الممكن إثباته أو دحضه عبر دراسة الأمثلة على نحو ما سنرى. أما الثاني فليس له من مضامون: إن P ولا P يقطّعان الكون بصورة شمولية، أما القول على شيء ما إنه موصوف إما عبر P وإما عبر لا P، فليس بقول شيء على الإطلاق. إلا أن سوزان برنار تنتقل دون تمهيد من تأكيد إلى آخر، على نحو ما لاحظنا في المجموعتين من العبارات المذكورة، واللتين تفتّحان القسم الأول من بيانها وتحتّمانه.

لكن هيا بنا إلى الموضوع الذي يهمّنا بشكل مباشر وهو تعريف الشعر. بعد أن شرحت سوزان برنار مم يتكون «الشعر» (الواقعية، الحداثة، الفكاهة... ولندع أيضاً هذا التعريف جانباً) تلتفت صوب تعريف القصيدة. إن السمة الأولى والرئيسة لديها هي الوحيدة: «إنه تعريف القصيدة على أنها كلّ، وإن سماتها الأساسية هي الوحيدة والتمركز». «الكل «يعمل» جماليًا والكل يساهم في الانطباع الكلبي، والكل يقف وقفه لاتقبل الذويان في هذا الكون الشعري الواحد جداً والمعقد جداً في آن معاً». إنه «مجموع من العلاقات وكون منظم تنظيماً قوياً».

(١) المتناقضة oxymmère كان يقول: العسل المرّ أو الجليد الحار ... (م).

تلك العبارات التي تصف الوحدة والكلية والانسجام مألوفة اليوم لدى القارئ. غير أنه أكثر تعوداً على رؤيتها منسوبة إلى كل بنية بدلاً من أن تنسب للقصيدة وحدها. ويسعنا أن نضيف إن لم تكن كل بنية شعرية بالضرورة، فليست كل قصيدة بنائية بالضرورة أيضاً، ضمن هذا المعنى للكلمة: المثل الأعلى للوحدة العضوية هو مثل الرومنطيقية، لكن هل يسعنا أن ندخل فيها كل «قصيدة» من غير تطبيق قهر على النص أو على ماوراء النص، أي على المفردات النقدية؟ سأعود إلى هذا في الحال.

تلاحظ سوزان برنار أن التعريف بالوحدة مغرق في العمومية (وبالتالي أليست الرواية أيضاً «عالماً شديد التنظيم؟»)، فتضييف حينئذ سمة ثانية للقصيدة، هي تخصيص للأولى، لكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري عن الأجناس الأدبية الأخرى: إنها علاقة زمنية ما، بل طريقة على وجه الدقة للإفلات من سيطرة الزمن. «تظهر القصيدة كأنها كتلة واحدة، أو نتيجة لاتقبال الانقسام (...) ونصل هنا إلى ضرورة جوهرية، ضرورة أساسية للقصيدة: لا يمكن أن يكون للقصيدة من وجود إلا إذا اجتذبت، نحو الزمن «الراهن الأبدى» للفن، الديومات الأكثر طولاً، وجمدت مستقبلاً متحركاً ضمن أشكال لازمنية، عاقدة اللقاء عبر ذلك مع ضرورات الشكل الموسيقي».

وإذا لم تكن تلك العبارات ذات شفافية كاملة، ورغبنا في أن نعرف ما الواقع اللغوية التي تغطيها، علمنا أن تلك اللازمانية الخصوصية هي القاسم المشترك لمستاليتين من الطرائق. فنفع لدى انطلاقته الأولى على المبدأ الذي يبرر القافية والإيقاع أيضاً، والغائبين الآن: إن التكرار هو الذي يفرض: «بنية إيقاعية على الزمن الواقعي للعمل». أما في الحالة الثانية، وبدلاً من تعليق الزمن، يصار إلى إلغائه إما عبر التصادم بين لحظات مختلفة، وإما عبر تحطيم الزمر المنطقية (تمييز موضوع على الفور موضع تساؤل، نظراً لأن سوزان برنار تضييف هذه الكلمات مع التشديد عليها: «فالنتيجة هي نفسها»). تبدي تلك الميزة الأخيرة (أو تلك المزايا

الأخيرة) على النحو التالي : إننا «نقفز قفزة عنيفة من فكرة إلى أخرى» ، و«نفتقد حسن التخلص» ونبعثر «أشكال الترابط ، وسلسل الأفكار ، وكل تماسكٍ في الوصف وكل توالٍ في السرد : يستقر الشعراء المعاصرون ، والذين جاؤوا من بعد رامبو ، داخل الانقطاع ، لينكروا الكون الواقعي على نحو أفضل» .

لنجاوز واقعة التفكّك هنا ، الذي يظهر بظهور انقسام ثان وتخسيص نوعي للتماسك والوحدة والكلية (بوساطة الزمن «الراهن الأبدى») . ولمؤجل التفّحص التجربى لهذه التأكيدات إلى وقت لاحق . إلا أننا باكتفائنا الآن بتعریف الشعري وحده ، إنما نحصل على معادله مع اللازمى . غير أن «الوسائل» المختلفة لإنتاج هذه الحالة اللازمية - أو بالأحرى السيرورات المختلفة التي يمكن أن تكون اللازمية نتيجة لها (حالات التكرار والتفكّك - لا تختزل إلى تلك النتيجة الوحيدة المشتركة إلا بشكل افتراضي جداً) . إن الاستبatement الذي يسمح لحالات التكرار وللتفكّك أن تكون مشمولة تحت مفهوم اللازمية هو على درجة من الهشاشة كالقياسات التي عودنا عليها «مسرح اللامعقول» : الناس فانيون ، الفتنان فانية ، إذن الناس فثران ... من الفطنة أكثر ومن الدقة ، ونحن ندع جانباً المبادئ الكبرى في الوحدة واللازمية ، والتي لاتعود علينا بأي نفع ، أن نصوغ مقوله سوزان برنار على النحو التالي : يترجم الشعري تارة بعمليات التكرار وتارة أخرى بالتفكيرات الفعلية . وقد يكون ذلك صحيحاً - ويكون التتحقق منه - لكنه لا يقدم تعریفاً للشعر .

أما الآن فلنلتفت صوب التطبيق العملي للقصيدة المشورة ، من أجل أن نقصى الصحة التجريبية لتلك الفرضيات ، ذلك أن فكرة الشعر قائمة في التاج الأدبي . وقد يساعدنا في بحثنا هذا ، مثالان اثنان ، مأخوذان عن اثنين من مؤلفي القصائد التثوية ، الأكثر شهرة .

من الطبيعي تماماً أن تكون البداية عند بودلير . ونعرف اليوم حق المعرفة أنه ليس «مبتكراً» ذلك الشكل (بافتراض أن مفهوم المبتكر هذا ذو معنى) ، لكنه هو الذي شرف القصيدة التثوية فأسبغ عليها لقبها وأدخلها ضمن أفق معاصريه

وتبعيه، وجعل منها نموذجاً للكتابة: جعلها جنساً بالمعنى التاريخي للكلمة. بل هو الذي جعل من عبارة «قصيدة الشر» عبارة شائعة أيضاً، لاسيما أنه استخدمها للإشارة إلى مجموعاته الأولى المنشورة. ويترسخ الأمل في إيجاد جواب على سؤالنا حين نقرأ في إهداء الديوان، إنه حلم «بعجزة نثر شعري، موسيقي من غير إيقاع ولا قافية»: ليست موسيقى المعنى تلك والتي وعدنا بها سوى صيغة اصطلاحية مختلفة «للقصيدة بلانظم».

إذن طرُح السؤال حقاً. لكن الجواب التي تقدمه له نصوص الديوان، جواب مخيب للأمال إلى حد ما ومن النظرة الأولى على الأقل. ذلك أن بودلير، في الحقيقة، لا يكتب شعراً بلا نظم، ولا يبحث فقط عن موسيقى المعنى. إنه يكتب، بالأحرى، قصائد نثرية، أي نصوصاً تستثمر من حيث المبدأ تلاقي الأضداد (لهذا السبب يسعنا أن نرى أن الديوان الذي يتردد بودلير حيال عنوانه، جدير بأن يحمل اسم قصائد صغيرة من الشر بدلاً من تسمية سأم باريس، مع أن العنوانين يترادافان في مكان ما). يجري كل شيء كأن بودلير استخلص موضوع تسعه وأ عشر تلوك النصوص وبنيتها، انطلاقاً من الجنس الشعري النثري، أو إذا رغبنا في رؤيا أقل إسمانية، كأنه لم ينجذب بالجنس ضمن النطاق الذي سيتيح له أن يعبر على شكل وافٍ بالغرض («مطابقة»)، من أجل موضوعية الثنائية والتناقض والتعارض. إنه يشهر إذن التسمية التي أطلقتها على الجنس سوزان برnar.

ويسعنا أن نعزّز هذا التأكيد ونحوه نذكر بأدئ الأمر بالأشكال المختلفة التي يتخذها استكشاف الثنائية. إن عددها ثلاثة. يستحق الأول اسم الاستبعدية (يتكلم بودلير نفسه عن «الغرابة»): حدث واحد موصوف، لكنه يتساوق تساوياً سيناً مع العادات الشائعة حتى لا يسعنا الامتناع عن وضعه في حالة تعارض مع وقائع وأحداث «عادية». فالآنسة بيستوري هي الفتاة الأشد غرابة في العالم، والشيطان ذو سخاء يتجاوز كل توقع (المقامر السخني). الهبة العليا مرفوضة (هبة الجنبيات). والكمال لدى العشيقة يؤدي إلى مصرعها (صور عشيقات). يسمح هذا التناقض

في بعض الأحيان بمحاباه بين فاعل الإيضاح ومعاصريه: فهو لا يعظون بالذهب الإنساني الساذج، فيما هو يؤمن بضرورة التسبب بالألم من أجل أن تستيقظ الكراهة (فلتوسع القراء ضرباً!).

الشكل الثاني هو شكل الازدواجية (اجتماع الضدين). فالخدان المتعارضان ماثلان هنا، لكنهما يميزان الشيء الوحيد نفسه. وتفسر الازدواجية بطريقة عقلانية أحياناً على أنها التناقض بين ما هي الأشياء عليه وبين ما تبدو عليه: حركة تبدو نبيلة وهي وضيعة (العملة المزورة، الجبل)، صورة ما لامرأة هي الحقيقة لصورة أخرى (المرأة المتوجحة والعشيقه الصغيرة). أما فيأغلب الأحيان فال موضوع نفسه هو المزدوج، في ظاهره كما في جوهره: امرأة دميمة وجذابة في آن معًا (جواد أصيل)، مثالية وهيستيرية (أيتمما الصحيحه؟)، رجل يهوى وينوي أن يقتل في آن واحد (الرامي الظريف)، أو يجد العنف والتطلع إلى الحسن في الوقت نفسه (الزجاج الشرير)، غرفة هي حلم وحقيقة في الوقت ذاته، (الغرفة المزدوجة). بعض الأماكن أو الأزمان تزداد قيمتها لأن يوسعها في الواقع أن تمثل الغموض أو الالتباس: فالأصيل على هذا النحو هو موقع اللقاء بين الضياء والظلمة (الأصيل)، أو المرفا حيث التداخل بين الفعل والتأمل (المرفأ).

أما شكل الازدواجية الثالث والأخير، والذي نراه الأمثل ثموجاً إذا منظرنا إليه من بعيد، فهو التقىضة. إنه تجاور كائنين اثنين أو واقعتين أو فعلين أو ردّين، وكلها متسمة بصفات متعارضة. وهكذا لدينا الإنسان والبهيمة (مبهج)، الإنسان والطبيعة (الفطيرة) الأغنياء والفقراء (الأرامل، عيون القراء)، البهجة والغم (البهلوان العجوز)، الجمهرة والعزلة (الحشود، العزلة)، الحياة والموت (الرمي والمقبرة)، الزمن والأبدية (الساعة)، الأرضي والسماوي (الغريب). وأما أن تكونا أيضاً، كما بالنسبة للحالات الاستبعادية، ردّتين مناقضتين للواقعة نفسها، وموضوعتين جنباً إلى جنب، تخص إحداهما الجمهرة في الغالب وتعود الثانية للشاعر: فرح وخذلان (الآن!) سعادة وشقاء (متعة التلوين) حقد وحب (عيون

القراء)، رفض وقبول (الإغراءات)، إعجاب وهجع (صلاة اعتراف الفنان)، وهكذا دواليك.

يمكن لهذه المجاورة التعارضية أن تعاشر بدورها على نحو سعيد أو مأساوي: حتى الذين يتشاربون يعيشون ضمن الرفض (قطوط العجوز)، بل حتى ولد ثان «شبيه بالأول شبيهاً كاملاً جداً حتى لم يكن الظن أنه أخوه التوأم» ينخرط ضد الآخر في «حرب طاحنة قاتلة» (الفطيرية). أما من الطرف الآخر، فالولد الغني والولد الفقير، رغم أنهما منفصلان «بقضبان رمزية» فهما يلتقيان بأسنانهما «المتساوية في بياضها» (لعبة الفقير). وصار بوسع الـ«أنا» أن يصرح قائلاً، على أثر هجوم عنيف على متسلك عجوز يرد عليه بالمثل: «سيدي، أنت مساوٍ لي» (فلنضرب القراء!) وعلى الرغم من أن الحلم يتعارض مع الواقع، فمن الممكن أن يغدو واقعياً مثله (الطلعات، التواقد).

نحن لانقع على هذه الثنائية الدائمة في التكوين العام فقط أو في البنية الموضوعية. فقد لاحظنا من قبل كثرة العناوين المصاغة من تجاورات تعارضية: الأحمق وفيتوس، الكلب وزجاجة العطر، المرأة المشوحة والعشيقه الصغيرة، الحساء والغيوم، الرمي والمقبرة. وتتنتمي أخرى انتماء واضحاً للازدواجية (بل دون الكلام عن الذين يكتشفونها في أغراض مثل المرأة أو الأصيل)؛ ومثلها الغرفة المزدوجة، أيهما الحقيقة؟، المرأة . وتتأرجح العبارات نفسها في الغالب بين الحدين المتعارضين: «المرأة العذبة والمنفرة»، «الكثير من المبا Higgins، الكثير من الآلام» (الرامي الظريف). «صرة من الفضلات» و«عطور رقيقة» (الكلب وزجاجة العطر). أو تلك العبارات التي تتواتي في البهلوان العجوز: الفرح في كل مكان، والربيع والخلاعة، والتحقق في كل مكان من توفر الخبز للأيام المقبلة . وفي كل مكان انفجار حيوية المسحور. هنا المؤس المطلق، هنا المؤس المتزيبي بزيٌّ غريب، فيرتدي أساساً مضحكاً ليبلغ الهولُ الذروة...» أو هذه العبارات الأخرى في الحشود «الكثرة والعزلة حدان متساويان وقابلان للتحويل بالنسبة للشاعر النشيط والخصب. فالذي لا يجيد كيف يملاً عزته بالناس ، لا يجيد كذلك أن يكون وحيداً وسط حشد منهمك في العمل». هنالك نصوص بحالها بنيت على تنازرات

كاملة، وهكذا تتألف الغرفة المزدوجة من تسعه عشر مقطعاً، تسعه منها للحلم وتسعة للواقع، يفصل بينها مقطع واحد يبدأ بكلمة «لكن» ... وكذلك الأمر في المجنون وفيروس : ثلاثة مقاطع لفرح وثلاثة للغم، ومقطع سابع في الوسط يقول : «يبدأ أني لمحت في تلك البهجة الشاملة كائناً مغموماً». بل إن الإهداء نفسه للديوان يصور، أكثر مما يصوغ نظرية، ذلك اللقاء الدائم بين الأصداد، عبر الانزلاق، داخل العبارة نفسها، من الصيغة الشعرية إلى موضوع المدينة الكبيرة، اللذين يدعهما بودلير معًا السمة المكونة للقصيدة التثوية.

هذا وانتظام تلك المتناقضات يبلغ حدّاً يجعلنا ننسى أن المقصود تعارضات وتناقضات وتعزقات يمكن أن تغدو مأساوية. والنقيبة لدى بودلير مغطاة ضمن منظومة من التطابقات، وليس ذلك فقط لأن القصيدة التثوية المتناقضة تتساوق بشكل كامل مع المتناقضات التي تستحضرها. ومهما يكن الموضوع أو الشعور الموصوف، فإنه ينتهي بالاندماج في تعددية من الأصداء، مثل حال تلك المرأة «الأضاليا^(١) المجازية»، التي يحمل بودلير في قصيدة الدعوة إلى السفر بأن يعشر لها على بلد يشبهها فيكون إطاراً لها : «ألن تكوني محاطة داخل مجازك، ألا يسعك أن تتزوجي كي تتكلمي مثل الصوفيين، في «الراسلة» الخاصة بك؟» فلننظر بإعجاب إلى تعدد التشابهات : يجد المجاز ذو الحدود الأربع (المرأة في البلد هي الصورة ضمن الإطار) إنه مدعم بتماثل بين الأغراض التجاورة : ينبغي للإطار أن يشبه الصورة، وأن يشبه البلد المرأة، من غير أن ننسى أن الصورة هي صورة المرأة، وهي تشبيها بأمانة (لайнقص سوى التمايل المباشر بين إطار اللوحة والبلد). ليس مثل ذلك التوازن التفضيلي استثنائياً بشكل مطلق في كون بودلير الشعري، سواء كتب شعراً أم ثثراً، ويمثل من غير شك تصويراً جيداً لما كانت سوزان برnard تدعوه «مجموع العلاقات في كون منظم تنظيمًا قوياً». ولا يحول ذلك أن يكون تحابه الأصداد تحديداً، هو الذي يشكل وحدة الديوان البدليري.

(١) أو الدهلية: جنس زهر من المركبات الأنبوية : Dahlia

إن الصلة بين القصيدة التثريّة من ناحية ، والتضاد الموضوعي من ناحية أخرى ، لا تقتصر فقط على هذا التشابه في البنية . فنحن نعرف كم هو كبير عدد القصائد التي تُتَحَدَّثُ من عمل الشاعر موضوعاً لها ، مضيفةً على هذا النحو علاقة المشاركة إلى التمايل : صلاة اعتراف الفنان ، الكلب وزجاجة العطر ، الحشود ، البهلوان العجوز ، الإغراءات ، حب التلوين ، ضياع الهالة ، وغيرها كثير . لكنّ ما يسترعى النظر أكثر ، أن التضاد المذكور مؤلف من «الثثري» ومن «الشعري» تحديداً ، ليس بالنظر إلىهما هذه المرة على أنهما زمرةتان أدبيتان ، بل على أنهما من أبعاد الحياة والعالم . أليس الشاعر هو الذي يحلم بالغيبوم في حين يسعى الآخرون لإعادته إلى الأرض ، ليكون أكثر قرباً من الحسأء المبتذل (الحسأء والغيبوم ، الغريب)؟ أليس العيش شاعراً عيشاً في الوهم («مهما أكن شاعراً ، فلست بغرّ إلى الحد الذي تذهب بهم إليه الظنون») ، المرأة المتوجحة والعشيقة الصغيرة؟ وأعيش مثل أولئك المشردين الحالين البال ، المتحرّرين من القيود المادية ، والذين يعجب بهم الطفل الذي يقول الشاعر بلسانه : «راودتني فكرة غريبة هنيهة أنه يمكن أن يكون لي أخ أجهله أنا نفسي» (التزاعات) . لا يتعارض «العبء الرهيب» للحياة على نحو محدد مع الانتشاء «بالحمر أو بالشعر أو بالفضيلة» (انتشوا)؟ أليس هو نثر الحياة الذي نكرّس له النهار كله ، أملاً في أن نقوى على موازنته في هدأة الليل ، بنشاط شعري خالص : «ربِّي وإلهي ، هبني النعمة لأنظم بعض الأبيات الجميلة التي تبرهن لي أنا ، على أبي لست الأخير بين البشر» (في الساعة الواحدة صباحاً)؟

تؤكّد قصيدة التثـر على ذلك التواصل بين المخططين ، الموضوعي والشكلي ، بقوـة أكبر من سواها : إنه الصوـلجان . الصوـلجان عصـا ، أو غـرض ، يستخدم في الاحتفـالات الدينـية . هذه الازدواجـية ، المـأـلـوـفـة جـداً مع ذـلـك ، تـشـكـلـ نقطةـ الانـطـلاقـ للـنـصـ ، حيث يـرـدـ أـولـاً وـصـفـ الصـوـلـجـانـ «وـفقـاً لـلـمعـنـىـ الـأـخـلـاقـيـ وـالـشـعـرـيـ» ، وـمـنـ ثـمـ الـوـصـفـ «الـلـادـيـ». فالـصـوـلـجـانـ إـذـنـ ، غـرضـ اـزـدواـجيـ ، مـثـلـ المـرـفـاـ ومـثـلـ الـأـصـيـلـ ، لـاسـيـمـاـ أـنـهـ شـعـرـيـ وـرـوـحـيـ مـنـ جـهـةـ ، وـنـشـرـيـ وـمـادـيـ مـنـ جـهـةـ أـخـرىـ . تـضـافـ بـعـدـئـذـ مـقـولـةـ ثـانـيـةـ ، هيـ مـقـولـةـ الـمـسـتـقـيمـ وـالـمـنـحـنـيـ . أـمـاـ بـعـدـ ، وـكـأنـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ

الشعر والفن ليست واضحة وضوحاً كافياً، وأن قياس البنية لا يكفي، فيتبع طرح معادلة مباشرة: الصوّلجان، هو عمل الفنان نفسه. «الصوّلجان تمثيل ازدواجيتك المدهشة، أيها المعلم القدير المبجل» (إهداه النص إلى ليست List). «أيها الخط المستقيم والخط المترافق، أيتها النية والتعبير، يا شدة العزيمة، وتعرج الفعل، ووحدة الهدف، وتنوع الوسائل، ومزيج العبرية الجبار غير المنقسم، من هو المحلل الذي ستواتيه الشجاعة المزرية على تقسيمكم والفصل فيما بينكم؟» إن الصوّلجان، مادياً وروحياً، يساهم مساهمة أولى في التراث والشعر؛ وهو الآن، مع انصهار المستقيم والمنحنيات، رمز للمضمون والشكل في الفن - مستمراً على نحو ثوذجي في الشري وفدي الشعري. فهل يسعنا أن نحمل برمزاً للقصيدة التثرية نفسها أفضل من الصوّلجان؟

تلك هي وحدة قصائد صغيرة من التراث بودلير، وتلك أيضاً هي الفكرة التي توحى إلينا بها تلك القصائد عن الشعر. نحن نلاحظ أن ليس في تلك الفكرة ما يدهش؛ فلا يواجه الشعر هنا إلا ضمن اتحاده المتناقض مع التراث، وليس هو بأكثر من مرادف للحلم والمثل الأعلى والروحي - بل تحدونا الرغبة في أن نقول، من غير حشو: ومرادف للشعري - فالشعري إذن ، إذا ما استندنا إلى بودلير نفسه، زمرة موضوعية خالصة ، تضاف إليها ضرورة الإيجاز . وبالتالي فالنص الذي يمكن أن يكون سردياً ووصفياً على الصعيد نفسه، مجرداً أو حسياً، ينبغي له أن يظل قصيراً، ليكون نصاً شعرياً . هذه القاعدة التي وضعها إدغار آلان بو ، أدركها بودلير سمة أساسية للجنس («نستطيع أن نقطع حيث نشاء ، أنا أقطع أحلامي وأنت ماتخطط ، والقارئ قراءته . ذلك أني لا أعلق الإرادة الجامحة لهذا الأخير بخيط لا ينتهي ، لحبكة لاطائل وراءها»، ورد ذلك في إهداه للديوان) . القصيدة موجزة ، الشعرية أثيرية : كان ذلك كل شيء لو لا أنه ينبغي أن نضيف «عمل» التطابقات المذكور سابقاً ، والذي هو في النتاج سواء في القصائد الصغيرة التثرية أو في أزهار الشر . ولقد صور بودلير عبر هذه السمة الأخيرة ، فرضية سوزان برثار الأولى ، تلك التي تحدد هوية الشعري مع الرضوخ لمبدأ التشابه .

لكن لتناول مثلاً ثانياً قريباً كل القرب من بودلير، سواء تاريخياً أو على الصعيد الجمالي: الومضات لرامبو. إنما كتبت تلك النصوص نثراً، وليس من يجادل في الوقت نفسه في صفتها الشعرية. وإذا كان رامبو نفسه لم يصفها بـ«قصائد نثرية» فإن قراءه فعلوا ذلك، وحسبنا هذا كي نبقي عليها لأنها ملائمة لمناقشتنا.

لنبذأ ببينة منفعية: لأنّدار الكتابة الرامبوبية بمبدأ التماثل ، الذي يمكن أن نراه في مؤلفات بودلير. وإذا كانت السيادة للمجاز ، للاستعارة لدى بودلير ، فإنها غائبة هنا عياباً شبه تام. فحالات التشبيه ، حين تكون هنالك حالات تشبيه ، لا توضح أي تماثل كان؛ إنها حالات تشبيه غير معللة على نحو ملائم. «بحر السهرة مثل نهدي إميلي» (السهرات) : غير أننا نجهل كل شيء عن إميلي ، إذن نحن لن نعرف أبداً كيف هو بحر السهرة. «ذلك أمر يسير مثل عبارة موسيقية» (الحرب) : لكن العبارة الموسيقية ليست ، حسب معرفتنا ، تحسيداً لليسير أو السهولة ، ومن ناحية أخرى فإن النص الذي يسبق ذلك التشبيه ، وهو المفروض أنه سيوضّحه ، بعيد هو أيضاً عن كل سهولة. «حكمة مزدراة مثل الفوضى» (حيوات) : لدينا هنا ضدان يجتمعان على الازدراء الذي يشيرانه. «غطرسة أشد تساماً من أفعال المحبة الضائعة» (عقريه) : مجهولان أيضاً يجري التقريب بينهما عبر مجهول ثالث ... توضح هذه التشبيهات عدم التماسك في العالم المذكور ، بدلاً من المساهمة في تأسيس عالم قائم على التماسك الشامل.

وإذا ما شئنا حقاً أن نعثر على استعارات لدى رامبو، فسوف نقع على
كتابات غير أن الكتابيات لا تخلق عالماً من التطابقات. وليس الأمر بمؤكد، إذ
يسعنا أن ندافع قائلين، أنه مثلما أجزاء الجسم تلك أو خصائص الأغراض التي
ننحو في البداية للتعبير عنها بالمجاز المرسل، تكتشف في النهاية عن إنهاء أجزاء أو
خصائص حرفية، لاتحيلنا إلى أية كليلة، كذلك الأمر إذن في هذا العالم الممزق أو
المقزم الذي تستحضره حرفياً عبارات رامبو، فهو لا يستدعي أي استبدال منظم.
ومع ذلك يظل إغراء الشعور بنداء نحو الخيال التعريري ضي إغراء كبيراً، حتى لو لم

نعرف على الدوام أن نحدد على وجه اليقين نقطة وصول التعریض . فحين نقول : «إن لهجتنا الأقلیمية تطغى على البطل» (ديقراطية) ، تجعلنا عاداتنا اللغوية نبدّل المقام : اللسان يقوم للكلام مقام الآلة ، للضجة التي يحدثها . وكل واحد من الأفعال يستدعي فاعله في وقت ثان . وحين نسمع قول : «الرمل ... الذي غسلته السماء» (عاصمي) أو قول «رمال الحرف وطئته أقدام كافة المجرمين وكافة المعارك» (صوفي) نشعر مجدداً بالانطباع بأن استخدام التعریض من نظر فاعل و فعل أو فاعل ومکان للفعل ، ذو دور ظاهر في غموض العبارة .

إن إحدى مزايا الأسلوب المعروفة جيداً في نصوص رامبو ، تنساق بدورها لتعلق بالحركة الإيهامية : فالشاعر يصف توهّمات بصرية كأنها وقائع : إن شيئاً قائماً فوق ، يصعد داخل لوحة . وإن كان في الأسفل فهو يهبط . لكن أليس هذا المقطع إيهاماً بصورة الشيء المثل ، عبر التجاور لاعتبر التشابه؟ وعلى هذا النحو : في الغابة «كاتدرائية تنحدر وبحيرة ترقى» (طفولة^٣) وأن يتراءى «فوق مستوى أعلى الحروف الصخرية بحر هائج» (مدن^١) وأن «هناك من يلعب بالبرق في أعماق المستنقع» (أمسية تاريخية) أما التحوّل فمعجل في بعد الطوفان : البحر يتدرج في الأعلى مثله على اللوحات الجدارية». إنه أيضاً الإيهام الذي يبدو لي مسؤولاً عن عبارات مثل «المراعي الفولاذية» (صوفي) «العيون ... ثلاثة الألوان» (جولة) ، «السهول المغلفة» (حيوات^١) «الريف الحامض» ، الطفولة المتسلولة» (حيوات^٢) «الناظرات الملأى بطوف الحاجاج» (طفولة^١) أو تلك الجمل العجيبة : «النبلاء المتواحسنون يطردون حولياتهم» (مدن^٢) «آل رولان يبوقون بجرأتهم» (مدن^٢) ، «مشاهد غنائية ... تنحنني» (مشاهد) «مصايح السهرة وسجاجيدها تصبح صخباً كالأمواج» (سهرات^٣) أو : «الاحظ تاريخ الكنوز التي وجدتموها» (حيوات^١) .

فإذا كانت الومضات شعرية ، فليس مصدر ذلك إذن أنها «منظمة تنظيماً شديداً ، ضمن المعنى الذي اتخذته العبارة في السياق البوذيري ، ولا بسبب طابعها

المجازي (فالإيهام مشهور بأنه نثري). ليس ذلك على كل حال ما يناسب إليها عادة. ولقد رأينا كيف كانت سوزان برنار تجعل اتجاه القصيدة الأساسي الثاني ينطلق من قصيدة رامبو الشريعة: التشوش والتقطع ونفي الكون الواقعي. ويسعنا أن نقول باختصار: إن نص رامبو يأبى العرض؛ ومن هنا جاءت شعريته. لكن مثل هذا التأكيد يتطلب بعض التفسيرات، لاسيما ما يتعلّق بالطابع الغرّافي للنصوص الأدبية.

إن اثنين سوريو هو الذي طرح في مراسلة الفنون (١٩٤٧ - ١٩٦٩) وبطريقة غاية في الوضوح مسألة العرض في الفن، جاعلاً منها سمة تمييزية ونمطية. فهناك، في واقع الأمر، وإلى جانب الفنون التمثيلية، فنون أخرى ليست كذلك، فيطلق عليها سوريو تسمية «تقديمية». إن كافة الخصصيات الصرفية أو غير الصرفية، متلزمة مع الموجود سونيتة «ومع الموجود كاتدرائية» مثلما هي متلزمة مع فاعلهما، فتلك الخصصيات تساهم في بنائهما. أما في الفنون التمثيلية فهناك نوع من التشطير الأنطولوجي؛ تعددية من فواعل التلازم تلك. (...) إن تلك الثنائية من فواعل التلازم الأنطولوجية - العمل الأدبي من ناحية والمواضيعات التمثيلية من جهة أخرى - هي التي تميز الفنون التمثيلية. أما في الفنون التقدمية فالعمل الأدبي والموضوع يتزجان. إن العمل الأدبي التمثيلي يثير إلى حد ما، إلى جانبه وخارجاً عنه (أو خارجاً عن جسمه على الأقل وفيما وراء ظواهره)، رغم خروجهما منه ودعماً منه)، عالماً من الكائنات والأشياء التي لا يسعها أن تترجّع معه». فينجم عن ذلك هذا الانقسام الكبير للفنون إلى «مجموعتين متميزيتين»، «مجموعة الفنون التي يطرح فيها عالم التاج الأدبي كائنات متميزة عن التاج نفسه تميزاً أنطولوجياً. ومجموعة الفنون التي يفسر فيها التمثيل الشيئي للمعطيات، التاج الأدبي من غير أن يفترض فيها شيئاً آخر سواها.

ومع ذلك فحين يلتفت سوريو صوب الميدان الأدبي، يغدو ملزاً بإثبات تناظر في جدوله حول «تطابق الفنون»: لا وجود حقاً لأدب «تقديمي»، أو لأدب

من الدرجة الأولى. فالصيغة الأولية للأدب ستكون «زخرفة السواكن والصائات، «ونغمتها» (...) وإيقاعها، وبشكل أوسع، الحركة العامة للعبارة، ودائرة الكلام، وتعاقب الدوائر، إلخ». ذلك «الحيز الابتدائي (الذي يظهر فيه مبدئياً فن ناجم عن تجميع موسيقي إلى حد ما للمقاطع، من غير أي قصد دلالي، إذن من غير استحضار تمثيلي) هو حيز غير مشغول من الناحية العملية، باستثناء «عروض خالص» ليس له من وجود فناً مستقلأً: إنه متورط فقط في الشعر، بصفة شكل ابتدائي لفن من الدرجة الثانية في الواقع». تتيح مثل هذه الملاعنة للرامز أن يعارض الشعر بالنشر (على هذا النحو يرد به سوريو على السؤال الذي أطرحه في هذه الصفحات)، لكنها لا تؤدي، على كل حال، إلا دوراً هامشياً بالنسبة للجماعة الأدبية: Lautdicnung الدادائيين، ومصطلحات المستقبليين الجديدة، والشعر الحرفي أو المحسوس. ويعود السبب في ذلك، حسب سوريو، إلى الفقر الموسيقي في أصوات اللغة، مقارنة مع الموسيقى بحد ذاتها. ويسعنا أن نضيف الفقر البصري للحراف، مقارنة مع مجموع الوسائل التي في متناول التصوير.

يبدو ذلك كله غاية في الصحة، إلا أنها نبدي أسفنا على أن التمييز بين التقديم والتمثيل يأتي بنتائج هزلية جداً وهو يطبق على الميدان الأدبي. حتى ليسعنا أن نتساءل إن كان التفسير هو الملائم حقاً للحقل الأدبي، وإن لم يكن يتلاءم أكثر مع مالبس سوى مادة للأدب، ونقصد بذلك اللغة. بل يكتب سوريو نفسه قائلاً: «أما الأدب ... فيستعيير إشاراته بمجموعها من نظام قائم تماماً خارجه: اللغة». ليست الأصوات «الشكل الابتدائي» للأدب، بل الكلمات والعبارات، وهذه لها من قبل دال ومدلول. فلا يكون الأدب «التقديمي» كذلك فقط حيث لا يعود الدال شفافاً ومتعدياً، بل هو الأدب الأكثر أهمية كمياً و نوعياً حيث المدلول يكف أيضاً عن أن يكون كذلك. فالمراد إذن أن نطرح على بساط البحث التسلسل الآلي الذي أتىت على ذكره قبل قليل («من غير أية نية في الدلالة، وبالتالي في الاستحضار

التمثيلي»)، بحثاً عن احتمال وجود مشكلٍ من الكتابة تكون الدلالة هي الماثلة فيه حقاً وليس التمثيل. أدب التقديم هذا هو الذي تصوره ومضات رامبو، ففي ذلك الطابع التقديمي يكمن شعرها.

كثيرة هي الوسائل التي يستخدمها رامبو لهدم الوهم التمثيلي. إنها تمتد من التعليق الإيضاخي فوق اللغوي، كما في عبارة البربرية الشهيرة: «الجناح المشار من اللحم الدامي فوق حرير البحار والأزهار القطبية الشمالية؛ (ليس لها وجود)» إلى العبارات اللانحوية بكل صراحة، والتي لن يتاح لنا أبداً أن نفقه معناها، كالعبارة التي تختتم العاصمي : «في الصباح وأنت معها، تخبطان وسط التماعات الثلج، وتلك الشفاه الخضراء وكتل الجليد والأعلام السود والإشاعات الزرق، والعطور الأرجوانية لشمس القطبين - قوتك». وتقع بين الاثنين سلسلة من الأساليب تجعل التمثيل غير أكيد ثم تجعله مستحيلاً.

وهكذا فالعبارات غير المحددة والتي تماماً أكثرية الومضات لا تحول دون أي تمثيل، لكنها تجعله غير دقيق إلى الحد الأقصى. فحين يقول رامبو، في نهاية بعد الطوفان ، إن «الملكة الساحرة التي توجّج الجمر في إناء من الفخار ، لاترغب قط في أن تقصد علينا ما تعرف وما نجهل» نلاحظ بوضوح حركة ملموسة تؤديها شخصية نسائية ، غير أنها نجهل كل شيء عن هذه الشخصية نفسها ، أو عن علاقاتها مع ماتقدم (الطوافات) ، ومن الطبيعي أننا نجهل «ما نجهل». كما أنها ، على النحو نفسه ، لن نعرف شيئاً عن «الطفلين الخلصين » وعن «الدار الموسيقية» وعن «العجز الوحيد الهادئ والواسيم» الذي تتكلم عنه قصيدة عبارات ، لن نعرف شيئاً أكثر كذلك عن الشخصيات الأخرى في الومضات . فتلك الكائنات تتبع ثم تختفي مثل الأجسام السماوية في ظلمة الليل ، ملدة ومضة . ولعدم التواصل تأثير مشابه: وكل كلمة يمكن أن تستثير تمثيلاً لكن مجموعها لا يشكل كلاماً، فيحدثنا إذن على أن نقف عند حدود الكلمات. «ارتعشت الفراء والظلال لطفولة هيلين - وارتعش ثدي

الفقراء والخرافات السماوية» (فيري Fairy) : إن التعددية نفسها لهذه المواقع تصنع المعضلة ، وكل واحد يجعل كل موضوع سابق له غير واقعي . وينطبق القول نفسه على كافة الكلمات الظرفية في العبارة الواردة في العاصمي ، أو تلك العبارة الأخرى من النص نفسه ، حيث هنالك «دروب تحف بها شبكات حديدية وجدران» و«الأزهار الشنيعة» و«الحانات التي لم تعد تفتح البتة - هنالك أميرات ، وما لم تكن مرهقاً جداً دراسة الكواكب - السماء». قد يكون ذلك هو السبب الذي يجعلنا مدفوعين دوماً لإجراء تحريك على الكلمات في نصوص رامبو ، بهدف العثور على ترابط منطقي لها .

وهنالك أساليب أخرى لاتجعل التمثيل غير مؤكد فقط ، بل تجعله في الواقع الأمر مستحيلاً . فلدينا متناقضات عصية على الفهم وعبارات متناقضة . والوضع كذلك في الإطار المتبدل للبيان ، حيث نادراً ما تثبت «أنا» و«أنت» ، و«نحن» و«أنتم» من بداية النص إلى نهايته (على سبيل المثال ، في بعد الطوفان جولة ، حيوات ١ ، صحوة نشوة ، العاصمي ، الفجر) ، فهل ذلك «الكائن الجميل» من خارج الموضوع أم من داخله ، وهو يقول في الخاتمة : «عظامنا اكتسبت بجسد جديد عاشق» (Being Beauteous)؟ والأمر هو نفسه فيما اعتاده رامبو من وصف خصائص الأغراض أو أجزائها من غير تسميتها البتة ، فلا نعرف حقاً ما المقصود أو المراد . وليس ذلك صحيحاً فقط في نصوص مثل H ، الذي يتخذ شكل لغز حقيقي ، بل في نصوص عدة أخرى ، تشهد عليها في الغالب حيرة النقاد . إن ذلك الاهتمام بالخصائص ، على حساب الأشياء التي تميزها تلك الخصائص ، هو الذي يولد لدينا الانطباع بأن رامبو يستخدم دوماً التعبير الدال على النوع ، مفضلاً ذلك على الاسم نفسه ، فيلوّن نصوصه بتجريد شديد . مما هو «البذخ الليلي» تحديداً في المترد ، و«البذخ الفريد» في عبارات ؟ و«السخاء السوقي» أو «ثورات العشق»

في حكاية؟ ما «عشب الصيف» و«الفسق الجاد» في تقوى؟ و«مضايقاتي» و«ذلك اليأس الخسيس» في عبارات؟ و«التآلقات الشمية» و«التأثير البارد» في فيري؟ و«حالات الهلع الاقتصادية» و«الشعوبية البرجوازية» في مساء تاريخي؟ كما يؤثر رامبو أيضاً المكمّمات^(١) الشمالية كما لو كان مشرعاً: «كائنات من الطبائع كلها قامت بتلوين المظاهر كلها» سهرات٢. «الطبائع كلها لونت شكلِي الخارجي» (الحرب)، إلخ.

هذا التحليل لسقوط التمثيل في الومضات ، والذي سنرجع تفصيلاً له في واحد من الفصول اللاحقة ، يمكن أن نواجهه بحجتين . ليس صحيحاً أولاً أن نصوص الومضات كلها ، وكافة العبارات في كل نص منها ، تساهم في ذلك الميل نفسه : فإذا كان التمثيل بسقوط غالباً ، فغالباً أيضاً ما يكتمل . ومن ناحية أخرى فالميزات الفعلية نفسها المساهمة في ذلك السقوط ، يمكن أن نعثر عليها خارج الأدب ، فما قولنا خارج الشعر : في نصوص مجردة وعامة أيضاً .

إن الجواب على هذين التقنيدين هو نفسه لحسن الحظ . فالتعارض بين تقديم وتمثيل بواسطة اللغة لا يقع بين صنفين من البيانات بل بين زمرتين اثنتين . فيمكن للغة أن تكون شفافة أو كتيمة متعددة أو لازمة . لكننا هنا أمام قطبين قصيين ، فيما تقع البيانات الملموسة إذا صع القول في مكان ما بين الاثنين على الدوام ، وليست سوى أكثر قرباً إلى هذا القطب أو ذاك . ول ليست الزمرة في الوقت نفسه معزولة البتة ، فتلاؤمها مع آخريات هو الذي يجعل من رفض التمثيل مصدر شعر في الومضات : إن النص الفلسفـي ، على سبيل المثال ، الذي لا «يمثل» هو أيضاً ، يحافظ على التماسك ضمن مستوى معناه نفسه . إن الطابع «التقديمي» هو الذي يجعل تلك النصوص شعرية ، وييسـنا أن غثـل النظام النمطي المستـيطـن من قبل قرار رامبو ، رغم أنه لم يكن يدرـي بشيء من ذلك ، على النحو التالي :

(١) مُحدّدات الكمية quantificateurs

نظم	نشر	
تقديم	شعر	قصيدة نثرية
تمثيل	ملحمة، سرد	تخيل
(رواية، حكاية)	ووصف منظومان	

مدخل إلى المُقنِع

I

ذات يوم من القرن الخامس قبل الميلاد، تنازع اثنان من أهالي صقلية؛ وانتهى النزاع بأضرار. فمثلاً في اليوم التالي أمام السلطات التي من شأنها أن تحدد المعتدي. ولكن كيف الاختيار؟ فالنزاع لم يحصل أمام أعين القضاة، الذين لم يسعهم أن يروا ليثبتوا من الحقيقة: فالحواس عاجزة ولا يبقى سوى وسيلة واحدة: الإصغاء لأقوال المتخاصمين. بدا موقف الطرفين نتيجة هذا الواقع، وقد طرأ عليه تعديل: لم يعد المراد قول الحقيقة (فذلك مستحيل) بل مقاربتها، وإعطاء انطباع عنها. وسوف يكون ذلك الانطباع قوياً على قدر المهارة في السرد. فلم يعد الهمام، من أجل ربح الدعوى، حسن التصرف السابق، بل حسن الكلام. ولسوف يقول أفلاطون ببرارة: «في واقع الأمر قلماً يُلْقُون في المحاكم بالـ لقول الحقيقة، بل للإقناع، والإقناع ينتمي إلى ظاهر الحق». لكن نتيجة لذلك، يكف السرد والحديث عن أن يكونا ضمنوعي المتكلمين، انعكاساً خاضعاً للأشياء، من أجل اكتساب قيمة مستقلة. إذن ليست الكلمات مجرد أسماء شفافة للأشياء، فهي تشكل كياناً مستقلاً، تديره قوانينه الخاصة، ويكون الحكم عليه لذاته. وتتجاوز بأهميتها الأشياء التي كانت منوطه بجعلها تعكس عليها.

لقد شهد ذلك النهار الولادة المتواقة لوعي الكلام، ولعلم يصوغ قوانين الكلام هو علم البيان، ولمفهوم المقنع الذي جاء يملاً فراغاً بين تلك القوانين وبين مسار الاعتقاد بأنه خاصة الكلام التكوينية: إسناده للواقع. أعطى اكتشاف الكلام نتائجه الأولى بسرعة: النظرية البلاغية وفلسفة كلام الصوفيين. لكن سوف تجري المحاولة من بعد لتناسي الكلام، والتصرف كأن الكلمات ليست مجدداً سوى الأسماء الطبيعية للأشياء. سوف تجري المحاولة طيلة خمسة وعشرين قرناً لترسيخ الاعتقاد بأن الواقع سبب كافٍ للكلام. كما ينبغي طيلة خمسة وعشرين قرناً، ومن غير توقف، استرجاع الحق في إدراك الكلام. أما الأدب، الذي يرمز رغم ذلك إلى استقلال الخطاب، فلم يكن بكافٍ للتغلب على فكرة أن الكلمات تعكس الأشياء. وبقي ذلك المفهوم للكلام الظل، ذي الأشكال التي ربما تتغير، لكن ذلك لا يحول دون أن تبقى النتائج المباشرة للأغراض التي تعكسها، سمة أساسية من سمات حضارتنا. أما دراسة المقنع فمعادلة لبياننا أن الخطابات لا تدار بتوافق مع مرجعها بل تبعاً لقوانينها الخاصة، وأن نشهر بالتشدق الكلامي الذي يرمي، من داخل تلك الخطابات إلى جعلنا نعتقد ما هو خلاف لذلك. فالمراد الخروج بالكلام من شفافيته الوهمية، وأن نتعلم إدراكه ودراسته في آنٍ معًا مع التقنيات التي يستخدمها، حتى لا يبقى له من وجود في نظرنا، مثل اللامرئي لوبيز وهو يتلعل جرعة الكيميائية.

لم يعد مفهوم المقنع (أو ظاهر الحق) شائعاً في أيامنا. فلانق عليه في الأدب العلمي «الجاد». لكنه بالمقابل يواصل فرض سيطرته على التعليقات من الدرجة الثانية، وفي المنشورات المدرسية والتطبيق التربوي. وهاك مثالاً على هذا الاستخدام، مأخوذاً من شرح لمسرحية زواج فيغارو (طبعة بوردا ١٩٦٥): «الحركة تسي الاستبعادية - كان الكونت، في نهاية الفصل الثاني قد أرسل «بازيل وغريب سولي» إلى القرية بهدفين محددين: إعلام القضاة، والعثور على «الفلاح المذكور،

في السنـد» (...) ليس مـقـنـعاً عـلـى الإـطـلاق أـلـا يـقـوم الكـونـت ، وـهـوـ الـآن عـلـى عـلـمـ تـام بـوـجـود «ـشـيـرـوـينـ» صـبـاحـاً فـي غـرـفـةـ الكـونـتـيسـةـ ، بـطـلـبـ أيـ تـفـسـيرـ منـ باـزـيلـ لـكـذـبـهـ وـأـلـا يـحـاـولـ جـمـعـهـ وجـهـاـ لـوـجـهـ مـعـ فـيـغـارـوـ الـذـيـ أـخـذـ مـوـقـفـهـ يـدـوـ لـهـ مـلـتـبـسـاـ أـكـثـرـ فـأـكـثـرـ . وـنـحـنـ نـعـرـفـ ، وـسـيـغـدـوـ مـؤـكـدـاـ لـنـاـ فـيـ الـفـصـلـ الـخـامـسـ ، إـنـ اـنـتـظـارـهـ لـمـوـعـدـ مـعـ سـوـزـانـ لـاـيـكـفـيـ لـأـنـ يـضـطـرـبـ إـلـىـ ذـلـكـ الـحـدـ حـيـنـ كـانـ الكـونـتـيسـةـ فـيـ خـطـرـ . كـانـ بـوـمـارـشـيهـ يـعـيـ هـذـهـ الـاستـبعـادـيـةـ (ـلـقـدـ دـوـنـهـ فـيـ مـخـطـوـطـاتـهـ) لـكـنـهـ اـعـتـقـدـ بـحـقـ أـنـهـ مـاـ مـشـاهـدـ فـيـ الـمـسـرـحـ سـيـلـحـظـ ذـلـكـ . » أوـ أـيـضاـ: «ـوـقـدـ صـرـحـ بـوـمـارـشـيهـ لـصـدـيقـهـ غـوـدـانـ دـوـلـاـ بـرـينـلـريـ: «ـإـنـ الـمـقـنـعـ ضـئـيلـ فـيـ أـخـطـاءـ الـمـشـاهـدـ الـلـلـيـلـيـةـ»ـ لـكـنـهـ أـضـافـ قـائـلاـ: يـتـقـبـلـ الـمـشـاهـدـوـنـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ التـوـهـ بـطـيـبـ خـاطـرـ . حـيـنـ تـنـشـأـ عـنـهـ بـلـبـلـةـ مـسـلـيـةـ»ـ .

إـنـ تـعـبـيرـ «ـالـمـقـنـعـ»ـ مـسـتـخـدـمـ هـنـاـ ضـمـنـ مـعـنـاهـ الـأـكـثـرـ شـيـوـعـاـ أـيـ «ـالـمـلـائـمـ مـعـ الـوـاقـعـ»ـ . وـتـسـمـيـ بـعـضـ الـأـفـعـالـ ، وـبـعـضـ الـمـواقـفـ ، مـسـتـبـعـدـةـ (ـأـوـ غـيرـ مـقـنـعـةـ)ـ لـأـنـهـ لـاـيـدـوـ مـكـنـاـ حـدـوـثـهـاـ فـيـ الـعـالـمـ . وـكـانـ كـورـاـكـسـ ، وـهـوـ أـوـلـ مـنـظـرـ لـلـمـقـنـعـ ، قـدـ مـضـىـ إـلـىـ أـبـعـدـ مـنـ ذـلـكـ: لـمـ يـكـنـ الـمـقـنـعـ لـدـيـهـ عـلـاـقـةـ مـعـ الـوـاقـعـيـ (ـمـثـلـمـاـ هـوـ الـحـقـيـقـيـ)ـ ، لـكـنـ مـاـ تـعـتـقـدـ أـكـثـرـيـةـ النـاسـ أـنـهـ الـوـاقـعـيـ ، أـيـ بـشـكـلـ آـخـرـ ، مـعـ الـرـأـيـ الـعـامـ . إـذـنـ يـنـبـغـيـ لـلـخـطـابـ أـنـ يـتـلـاءـمـ مـعـ خـطـابـ آـخـرـ (ـمـغـفـلـ ، لـاـشـخـصـيـ)ـ وـلـيـسـ مـعـ مـرـجـعـهـ . لـكـنـ لـوـ قـرـأـنـاـ الشـرـحـ السـابـقـ قـرـاءـةـ أـفـضلـ ، لـوـجـدـنـاـ أـنـ بـوـمـارـشـيهـ يـرـجـعـ إـلـىـ شـيـءـ آـخـرـ أـيـضاـ: لـقـدـ شـرـحـ حـالـ النـصـ بـمـرـجـعـيـةـ لـيـسـ مـنـ الرـأـيـ الشـائـعـ ، بـلـ مـنـ الـقـوـاعـدـ الـخـصـوصـيـةـ لـلـجـنـسـ الـأـدـبـيـ الـذـيـ يـعـمـلـ عـلـيـهـ (ـ«ـفـيـ الـمـسـرـحـ ، لـنـ يـلـحـظـ ذـلـكـ أـيـ مـشـاهـدـ»ـ)ـ فـالـمـشـاهـدـوـنـ يـنـسـاقـوـنـ عـنـ طـيـبـ خـاطـرـ نـحـوـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ التـوـهـ (ـإـلـخـ)ـ . إـذـنـ لـمـ يـتـعـلـقـ الـأـمـرـ فـيـ الـحـالـةـ الـأـوـلـىـ بـالـرـأـيـ الـعـامـ ، لـكـنـ ، وـبـكـلـ بـسـاطـةـ ، بـجـنـسـ أـدـبـيـ لـيـسـ هـوـ جـنـسـ بـوـمـارـشـيهـ .

تتصفح على ذلك النحو معانٍ عدّة لتعبير «القناع» وينبغي حسن التمييز بينها، لأنّ تعدد معاني الكلمة شيء ثمين فلا يتخلص المرء منه. والمقصود وفقاً لقبوّل أول: علاقة مع الواقع. أما الثاني فهو المعنى الذي قال به أفلاطون وأرسطو: القناع هو علاقة النصّ الخاصّ بنص آخر، عام وشائع، نطلق عليه اسم الرأي العام. ونقع لدى الكلاسيكيين الفرنسيين من قبل على معنى ثالث: للكوميديا معنى مقنع خاصّ بها، مختلف عنه في التراجيديا: هناك الكثير من المقنعات على قدر ما هنالك من أجناس، ويغيل المفهومان نحو الاختلاط (إن ظهور هذا المعنى للكلمة لخطوة هامة ضمن اكتشاف الكلام: إننا ننتقل هنا من سوية المقول إلى سوية القول). وأخيراً، يغدو في أيامنا معنى آخر مسيطراً: يدور الكلام عن عمل ما إنه مقنع ضمن الحدّ الذي يسعى فيه ذلك العمل لجعلنا نعتقد أنه متلائم مع الواقع، لامع قوانينه الخاصة. أي بصيغة أخرى، المقناع هو القناع الذي تتزئّى به قوانين النصّ، والافتراض بنا أن نعدّه علاقة مع الواقع.

لأخذ مثالاً أيضاً على تلك المعاني المختلفة (والسويات المختلفة) للمقعن.
ونقع عليه في واحد من الكتب الأكثر تعارضًا مع التشدق الكلامي الواقعي : جاك
المؤمن بالقدر^(١) . في كل لحظة من القصة ، نلقى ديدرو واعياً للممكناط العديدة
المفتوحة أمامه : فالقصة ليست محددة مسبقاً ، كل الدروب (إطلاقاً) صالحة .
والرقابة التي سترغم الكاتب على اختيار واحد منها ، نطلق عليها اسم : المقعن .
« ... فشاهدوا جمعاً من الناس يحملون الهراءات والمذاري ويتقدّمون صوبهما
سرعاً . سوف تظنون أنهم أصحاب النزل وخدمهم والأشقياء الذين تحدثنا عنهم
(...) وسوف تظنون أن هذا الجيش الصغير سينقضّ على جاك ومعلمه ، فتفق واقعة
دامية : عصيّ تنهال ضرباً ، وطلقات من مسدسات ، ولا يتوقف الأمر إلا على آنا ،

(١) من ترجمتنا. صدر عن دار الحوار عام /٢٠٠٠/ بالتعاون مع القسم الثقافي في السفارة الفرنسية بدمشق. م.

كي يقع ذلك كله : لكن وداعاً لحقيقة القصة ووداعاً لحكاية غراميات جاك . (...) من المؤكد حقاً أنني لا أكتب رواية ، مادمت أهمل مالاً يتوانى روائي عن استخدامه . إن الذي يأخذ ماأكتبه مأخذ الحقيقة قد يكون أقل خطأ من الذي يأخذ مأخذ حديث خرافه » .

نفع في هذا المقطع الموجز على إشارة إلى خصائص المقنع الرئيسة . فحرية القصة مقيدة عبر المتطلبات الداخلية للكتاب نفسه ، ((حقيقة القصة» ، «حكاية غراميات جاك») وبطريقة أخرى ، عبر انتمامه لجنس . لو كان العمل الأدبي ينتمي لجنس آخر ، وكانت المتطلبات مختلفة . لـ «أنا لا أكتب رواية» «ما كان روائي يتوانى عن استخدام») . يشعر ديدرو في الوقت نفسه ، ومع تصريحه المكشوف بأن القصة تخضع لتناسقها الخاص ولوظيفتها الخاصة ، بالحاجة لأن يضيف قائلاً: ما أكتب هو الحقيقة ، وإذا ما اخترت هذا التطور بدلاً من ذاك ، فلأن الأحداث التي أسردها جرت على هذا النحو . عليه أن يحرّف الحرية لتصير ضرورة ، والعلاقة مع الكتابة إلى علاقة مع الواقع ، عبر عبارة أصبحت أكثر غموضاً (لكنها أكثر إقناعاً أيضاً) في التصريح السابق . إنهمما مظهران اثنان وأساسيان للمقنع: المقنع قانوناً استدلاليًّا ، مطلقاً ولا محيد عنه ... والمقنع قناعاً ومنظومة لأساليب بلاغية ، يرمي إلى عرض تلك القوانين على أنها أشكال خضوع للمرجع .

II

عقدت ألبيرتا فرينش العزم على إنقاذ زوجها من الكرسي الكهربائي . فهو متهم بقتل عشيته . وعلى ألبيرتا أن تعثر على القاتل الحقيقي . ففي حوزتها دليل واحد: علبة ثقاب نسيها القاتل في مكان الجريمة ويفُرّأ عليها الحرف الأول من اسمه ، حرف M . وجدت ألبيرتا دفتر مذكرات الضحية فبدأت تعرّف تدريجياً

على كافة الذين يبدأ اسمهم بالحرف م. كان الثالث صاحب علبة الثقب . غير أن أليبرتا المقتنة ببراءته ، توجهت للبحث عن رابع م .

إن واحدة من روایات ولیام اریش الأخاذة ، ملاک ، قد بنت إذن فوق صدع منطقی . إن أليبرتا ، باكتشافها صاحب علبة الثقب ، فقدت خيط اهتدائها ، ففقدت فرصة أن يكون القاتل هو رابع م ، مرجحاً على أن يكون أي شخص آخر من المذكورين . في الدفتر . ولم يعد لواقعة بحثها الرابع عن القاتل أبي مبرر من جهة الحبكة .

فكيف صار حتى لم يفطن أریش إلى عدم الاتساق المنطقی ذاك؟ ولمَ لم يضع الواقعية المتعلقة بصاحب علبة الثقب بعد الثلاث الآخريات ، على نحو يجعل ذلك الكشف لا يمنع ماتلاه من المعقولية؟ إن الجواب ليسير: يحتاج المؤلف للغموض . إنه لا يريد ، حتى اللحظة الأخيرة ، أن يكشف لنا عن اسم المذنب . إلا أن قاعدة سردية عامة تقتضي أن يتطابق تصاعد التأزم مع التوالي الزمني . فعلى التجربة الأخيرة ، وفقاً لهذا القانون ، أن تكون الأكثر قوة وأن يكون الظنين الأخير هو المذنب . لقد قام أریش ، من أجل التخلص من ذلك القانون ، والحلولة دون كشف غاية في السهولة ، بوضع المذنب قبل نهاية قائمة المشبوهين . إذن ، من أجل احترام قاعدة للجنس ، والرخوخ لقناع الرواية البوليسية ، حطم الكاتب المقنع في العالم الذي استحضره .

إن تلك القطيعة لها مة ، فهي تظهر عبر التناقض الذي تحبيه ، تعددية المقنعات والطريقة التي تمثل الرواية البوليسية بوجها لقواعدها الاصطلاحية في آنٍ معاً . وليس ذلك الامتثال أمراً مسلماً به ، بل الأمر بخلاف ذلك : إن الرواية البوليسية تسعى للظهور وقد تخلّصت منه تمام التخلص ، وقد جرى في سبيل ذلك استخدام وسيلة ذكية . إن كان كل خطاب يدخل في علاقة احتمال مع قوانينه الخاصة ، فالرواية البوليسية تتخذ المقنع موضوعاً . فليس هو وبالتالي ، قانونها بل موضوعها

أيضاً . إنه غرض مقلوب إن صح القول : لأن قانون الرواية البوليسية يقوم على تأسيس ضد المقنع . وليس في منطق المعقولة المقلوبة هذه من جديد . فهو قديم قدم كل تفكّر حول المقنع لأننا نعثر لدى مخترعِي هذا المصطلح وهمَا كوراكس وتيزياس ، على المثال التالي : «إن يضرب قوي ضعيفاً فذلك مقنع جسدياً ، لأنه يتمتع بكلّة الوسائل المادية لذلك ، غير أنه مستبعد نفسياً ، لأنه يستحيل على المتهم ألا يتوقع الظنون» .

وإذا ما أخذنا أيّة رواية ذات لغز ، لاحظنا الاتساق نفسه . فالجريمة مكتملة وينبغي الكشف عن الفاعل . وانطلاقاً من بعض قطع معزولة ، تلزم إعادة صياغة كل . لكن قانون إعادة الصياغة ليس البتة قانون الإقناع المشترك . وخلافاً لذلك فإن الأطئاء تحديداً هم الذين يظهرون أبرياء ، والأبرياء أذناء . فالمذنب في الرواية البوليسية هو الذي لا يدري مذنبًا . ويستند التحرّي في خطابه النهائي على منطق يقيّم صلة بين العناصر المبعثرة حتى ذلك الحين . لكن ذلك المنطق ينتمي إلى ممكّن علمي وليس إلى مقنع . فينبغي أن يخضع الكشف إلى هذين الإلزامين : أن يكون ممكّناً ومستبعداً .

إن الكشف ، أي الحقيقة ، متعارض مع الإقناع . وتشهد على ذلك سلسلة من الحجّبات البوليسية القائمة على التوتر بين الإقناع والحقيقة . ويدفع بهذا الطرح حتى الحد الأخير في فيلم فريتز لانغ (الحقيقة المستبعدة) . إذ يرغب توم غارييت في أن يبرهن على أن حكم الإعدام حكم متطرف ، وأنهم غالباً ما يدينون أبرياء . فيختار ، بدعم يقدمه له حموه المُقبل ، جريمة مازالت الشرطة تراوح فيها ويتظاهر بأنه الفاعل : ينشر من حوله بكل مهارة بعض الدلائل التي تؤدي إلى توقيفه . حتى ذلك الحين ، يعتقد كافة الأشخاص في الفيلم أن غارييت مذنب . لكن المشاهد يعلم أنه بريء . فالحقيقة ليست مقنعة والإقناع ليس حقيقياً . في هذا الوقت يحصل انقلاب مزدوج : تكتشف العدالة وثائق تثبت براءة غارييت . لكننا نعلم في الوقت

نفسه أن موقفه لم يكن سوى وسيلة في منتهی المهارة لتمويله جريمته: فهو الذي ارتكب الجريمة حقاً. فنرى مجدداً أن القطيعة بين الحقيقة والإقناع قطيعة تامة: إن كنا نعرف أن غاريت مذنب فعلى الأشخاص أن يعتقدوا أنه بريء. وفي النهاية فقط نرى الحقيقة ، الإقناع يتلقيان. لكن ذلك يعني موت الشخص وموت القصة: إذ لا يسع هذه أن تستمر إلا بشرط حصول اختلال بين الحقيقة والإقناع .

المقنع موضوع الرواية البوليسية. وقانونها قائم على التضاد بين الحقيقة والإقناع. غير أننا نضع أنفسنا مجدداً، ونحن نثبت هذا القانون، وجهاً لوجه حيال المقنع. ولقد وقعت الرواية البوليسية ، وهي تعتمد على المستبعد ، تحت قانون مقنع آخر ، هو مقنع جنسها الخاص. وعبثاً تعترض إذن على المقنعنات الشائعة ، فسوف تظل خاضعة أبداً لمقنع ما. إلا أن هذا الواقع يمثل تهديداً خطيراً لحياة الرواية البوليسية القائمة على الغموض ، لأن اكتشاف القانون يستجرّ موت اللغز. ولن نغدو بحاجة لمتابعة المنطق الفطن للتحرّي من أجل اكتشاف المذنب. حسبنا أن نشير إلى منطق مؤلف الروايات البوليسية ، فذلك أكثر يسراً بكثير. فلن يكون المذنب واحداً من المشبوهين. ولن يحرّي تركيز الاهتمام عليه في أي وقت من القصة. وسيكون ذا صلة دوماً بالأحداث بطريقة من الطرق ، غير أن سبباً شديد الأهمية في الظاهر ، وثانويّاً في الحقيقة ، سيجعلنا نستبعد عده مذنبًا محتملاً. إذن ، ليس من الصعب اكتشاف المذنب في رواية بوليسية ، وحسبنا أن نتابع ، من أجل ذلك ، إقناع النص ، لا حقيقة العالم المستحضر .

هناك نوع من السخرية ، مدون في طالع مؤلف الروايات البوليسية: كان هدفه التلاعب بالمقنعنات . إلا أنه كلما توصل إلى ذلك ، أقام مقنعاً جديداً أقوى ، وهو الذي يربط نصه بالجنس الذي يسمى إليه . وهكذا تقدم لنا الرواية البوليسية الصور الأكثر نقاطاً لاستحالة التهرب من المقنع . وكلما وجهنا الإدانة للمقنع ، ازدادنا خضوعاً له .

وليس ذلك الطالع وقناً على مؤلف الروايات البوليسية، فتحن معرضون لذلك في أية لحظة. بل نجد أنفسنا على الفور ضمن وضع أقل ملاءمة من وضعه، فهوسعه الاعتراض على قوانين الإنقاذ، بل بوسعيه أن يجعل من ضد الإنقاذ قانوناً له. فعبيداً نكتشف قوانين الحياة التي تحيط بنا وأعراها، لأن تغييرها لا يقع في متناول أيدينا، فنجد أنفسنا مرغمين على التكيف معها، في حين أن الامتثال أضحم وأصعب بشكل مضاعف بعد ذلك الاكتشاف. وهنالك مفاجأة مريرة قوامها أن نكتشف يوماً أن حياتنا تحكم بها تلك القوانين التي كنا نكتشفها على صفحات صحيفة فرنس سوار ، وعدم قدرتنا على تبديلها. أما معرفة أن العدالة تخضع لقوانين المقنع، لا لقوانين الحقيقى، فلا تنبع أحداً من أن يدان.

وبعزل عن ذلك الطابع الجاد والثابت للقوانين ، والذي نتعامل معه ، فإن المقنع يترصدنا في كل مكان فلا يسعنا الإفلات من سيطرته . كذلك هي حال مؤلف الروايات البوليسية . فالقانون الجوهرى خطابنا يرغمنا على ذلك . وإذا ما تكلمت ، فإن بياني سيخضع لقانون ما ويدون ضمن إقناع لا يسعني إياضاحه (أو رفضه) مالم أستخدم في سبيل ذلك بياناً آخر يكون قانونه ضمناً . وسوف يتتمي خطابي على الدوام إلى إقناع ما ، عبر مواربة البيان . بيد أن البيان ، لا يسعه عبر تعريفه ، أن يكون إياضاحياً حتى النهاية : فإذا تكلمت عنه ، فأنا لم أعد أتكلم عنه ، بل عن بيان مبين ، له بيانه الخاص به والذي لا يسعني أن أبينه .

إن القانون الذي صاغه الهندوس ، على ما يبدوا ، بشأن المعرفة الذاتية يتتمي أيضاً لموضوع البيان . فمن بين المذاهب الفلسفية الكثيرة للهند والتي يعددها بول دوسان ، ينكر المذهب السابع أن يقوى الأنماط على أن يكون موضوعاً فورياً للمعرفة . «إن تكون روحنا قابلة للمعرفة ، تلزمها روح ثانية لمعرفة الأولى ثم ثلاثة لمعرفة الثانية» (بورج) . إن قوانين خطابنا الخاص مقنعة (بفعل أنها قوانين) وغير قابلة

للمعرفة في آن معاً، لأنه لا يقوى على وصفها سوى خطاب آخر. وإن مؤلف الروايات البوليسية بمنازعته للمقنع، يغوص في مقنع آخر من نوع آخر، لكن لا يقل عنه قوة.

وعلى هذا النحو فإن النص هذا الذي يناقش المقنع هو كذلك بدوره: إنه يخضع للمقنع الإيديولوجي والأدبي والأخلاقي الذي يدفع بي اليوم لأن أهتم بالمقنع. وتحطيم الخطاب وحده يمكن أن يحطّم المقنع، لاسيما أن مقنع الصمت لا يصعب تخيله ... إلا أن هذه الجمل الأخيرة تنتمي لمقنع مختلف، ومن مرتبة أعلى، وبهذا تشابه الحقيقة: وهل الحقيقة شيء آخر سوى مقنع مبعد وموجّل؟

أشباح هنري جيمس

قصص الأشباح هي الشواخص التي تتوالى على جانبي درب هنري جيمس، وهو درب أدبي طويل. فحين ظهرت رواية دوغرى عام ١٨٦٨ كان الكاتب قد بلغ الخامسة والعشرين لتوه. أما الزاوية المبهجة عام ١٩٠٨ فمن أواخر أعماله. والأعوام الأربعون التي تفصل بينهما، شهدت ولادة حوالي عشرين رواية وأكثر من مئة قصة قصيرة، ومسرحيات ومقالات. ولنضيف على الفور أن قصص الأشباح تلك أبعد ما تكون عن تشكيل صورة بسيطة يسهل فهمها.

إن عدداً لا يأس به منها يبدو ملائماً مع الصيغة العامة للقصةخارقة. فهذه لا تميز فقط ب مجرد وجود أحداث فوتطبيعية، بل بالطريقة التي يدركها بها القارئ والشخصيات. لقد حدثت ظاهرة لاقبول التفسير. فيرى القارئ نفسه مرغماً، لكي يطيع فكره الجبri، على اختيار أحد حلّيْن: فإما أن ينسّب الظاهرة لأسباب معروفة، في النظام العادي، واصفاً الواقع الشاذة بأنها خيالية. وإنما أن يقبل بالوجود الفوق طبيعى، وأن يأتي إذن بتعديل لمجمل التصورات التي تشكل صورته عن العالم. ويذوم الخارق مدة هذه الحيرة. فما إن يختار القارئ أحد هذين الحلّيْن حتى ينزلق داخل الغريب أو داخل العجيب.

إن رواية دوغرى تتوافق مع ذلك الوصف. فمموت دوغرى يمكن تفسيره بطريقتين: لقد مات وفقاً لكلام الأم، على أثر سقوطه عن ظهر حصانه. أما صديقه هربرت فيقول إن لعنة قد حلّت على آل دوغرى: فإذا توجّت أول قصة حب بالزواج، فالذى عاشها ينبغي أن يموت. لقد غرقت مارغريت، وهي الفتاة التي

أحبها بول دوغرى ، في بحر من الشك ، وانتهى بها الأمر إلى الجنون . هنالك ، فضلاً عن ذلك ، وقائع صغيرة وعجيبة تجري يمكن أن تكون مصادفات لكن يمكن أن تشهد أيضاً على وجود عالم غير منظور . وعلى هذا الأساس ، أطلقت مارغريت صرخة ، وقد وجدت نفسها مريضة على نحو مباغت . فسمعها بول ، وهو يمضي بهدوء على ظهر حصانه ، على بعد خمسة كيلومترات من هنالك .

تبعد أتاوة الشبح (التي ظهرت عام ١٨٧٦ وترجمت إلى الفرنسية ضمن مجموعة الصورة في السجادة) للوهلة الأولى قصة فوطيبيعة مفسرة . فكل ثلاثة أشهر ، يتوجه الرائد ديموند إلى منزل مهجور ليتسلّم مبلغاً من المال من أحد الأشباح . فيؤلمه ذلك ، لكن يأمل عن هذا الطريق أن تطمئن روح ابنته التي لعنها ظلماً وطردها من بيته . وحين اشتد المرض على الرائد يوماً ، كلف صديقاً شاباً (الراوي) بأن يمضي لاستلام المبلغ بدلاً عنه . فمضى هذا الأخير مضطرب القلب ، ليكتشف أن الشبح ليس بشبح ، بل هي الابنة التي مازالت حية ترعى أباها على ذلك النحو . في تلك اللحظة يستعيد الخارق حقوقه ؛ فالمرأة الفتية تغادر الحجرة هنيهة لتعود إليها على نحو مباغت ، « وقد فجرت فاحها وجحظت عينها » - لقد رأت شبح والدها ! ويستعلم الراوي بعد ذلك فيعلم أن الرائد أسلم الروح في الساعة نفسها تحديداً حين رأت ابنته الشبح ...

سوف تشار الظاهرة الفوطيبيعة نفسها في قصة قصيرة أخرى ، كتبت بعد عشرين عاماً : أصدقاء الأصدقاء ١٨٩٦ . هنالك شخصان يعيشان تجارب متاظرة : فيشاهد كل واحد قريبه من الجنس المغاير ، لحظة وفاة ذلك القريب ، على مسافة تبلغ مئات الكيلومترات . ويصعب مع ذلك وصف هذه القصة القصيرة بالخارقة . فلكل نص خاصة غالبة ، فيه عنصر يخضع العناصر الأخرى ، وبصير المبدأ المؤلّد للمجموع . إلا أن الخاصة غالبة في أصدقاء الأصدقاء عنصر موضوعي : إنه الموت ، إنه الترافق المستحيل . فتلعب الواقعية الفوطيبيعة دوراً ثانوياً : إنها تساهم في الجو العام وتسمح لشكوك الراوية (بخصوص لقاء بعد

الموت لهذين الشخصين بعينهما) بأن تجد تبريرًا لها . وعليه فالحيرة غائبة عن النص (لم تكن معروضة في أتاوة الشبح ، لكنها ظلت ملموسة) ، الذي أفلت بفعل ذلك من معيار الخارج .

ويكمن لمظاهر بنوية أخرى من مظاهر القصة القصيرة أن تشوه طابعها الخارق . فقصص الأشباح تروى عادة بصيغة المتكلم . فيسمح بذلك بتماثل سهل بين القارئ والشخص (يلعب هذا دور ذاك) . في الوقت نفسه ، يمتلك كلام الرواية - الشخص مزايا ثنائية : إنه فيما وراء حدود امتحان الحقيقة بوصفه كلام الرواية ، لكن ينبغي أن يخضع لذلك بوصفه كلام الشخص . وإذا ما قال لنا الكاتب (أي الرواية غير الممثل) إنه رأى شبحاً ، فتغدو الحيرة غير ممكنة . وإذا ما فعل ذلك شخص بسيط ، أمكن لنا أن نسب كلامه إلى الجنون أو إلى مخدّرٍ ما أو إلى التوهم ، أما الشك فليس له مجددًا من مكان . ويقوم الرواية - الشخص الذي يحتل مكاناً متميّزاً بالنسبة للاثنين ، بتسهيل الحيرة : نرغب نحن في تصديقه غير أننا لسنا مرغمين على ذلك .

تجسد قصة سير إدموند أورم (1891) هذه الحالة الأخيرة خير تجسيد . إذ يشاهد الرواية - الشخص ، شبحاً ، مرات عدة متتالية . ومع ذلك ، فليس ما يتعارض وقوانين الطبيعة على نحو ما هي معروفة عموماً . لكن القارئ يجد نفسه عالقاً في حيرة لا سبيل إلى الخروج منها : فهو يرى الظهور مع الرواية ، ولا يسعه في الوقت نفسه أن يسمح لنفسه بالإيمان بذلك ... فالرؤى المماثلة تماماً لها تأثير مغاير حين يتولى سردها أشخاص آخرون مغايرون للرواية . وهكذا ، ففي قصة الشيء الحقيقى الواجب فعله (1890) يرى شخصان ، هما رجل وامرأة (كما في قصة سير إدموند أورم) زوج هذه المرأة المتوفى ، والذي لا يرغب في أن يحاول القادم الجديد أن يكتب سيرة حياته ... لكن القارئ يشعر أنه أقل اندفاعاً بكثير من أن يؤمن بالأشباح ، لأنه يرى هذين الشخصين من الخارج ، فيستطيع بيسراً كبيراً أن يفسر لنفسه ما يشاهدان من رؤى بالحالة المفرطة في العصبية لدى المرأة وبالتالي الذي

تارسه على الرجل الآخر. والحال كذلك في الشخص الثالث (١٩٠٠) وهي قصة أشباح بأسلوب ساخر، فيها ابتداع، هما فتاتان عانسان، تختنقان ساماً وبطالة، تشرعان في رؤية قريب لهما، هو مهرّب توفي قبل عدة قرون. ويحس القارئ إحساساً مفرطاً بالمسافة ما بين الراوي والشخصيات فلا يقوى على أخذ رؤاهما على محمل الجد. ونرى أخيراً في قصة مثل مود - إيفلين (١٩٠٠) أن الحيرة تُخزل حتى الصفر: يقود الحكاية هنا شخص المتكلم، لكن الرواية لا تولى أية ثقة لتأكيدات شخص آخر (لاتعرفه على كل حال إلا على نحو غير مباشر) بدعى أنه يعيش مع فتاة توفيت قبل خمسة عشر عاماً. وندع هنا الفوتوبيعي لندخل في وصف حالة تدعى الاختصاص بعلم الأمراض.

يتمثل التأويل الرمزي للحدث الفوتوبيعي، تهديداً آخر لجنس «الخارق». وبوسعنا مسبقاً أن نقرأ في قصة سير إدموند أورم كلها، تصويراً للدرس أخلاقي ما. ولا يتوانى الراوي من ناحيته عن صياغته: «كانت تلك حالة قصاص قضائي، فأخطاء الأمهات، إن لم يكن لأخطاء الآباء من وجود، تقع على عاتق الأبناء. فكان على الأم الشقيقة أن تسدد بالآلام، ما تسببت به من آلام. ولما كان الاستعداد للاستخفاف بالأمال المشروعة لرجل شريف يمكن أن يظهر مجدداً على حساب الإضرار بي لدى الفتاة فوجب تفحص تلك الفتاة ومراقبتها كي يكون عليها أن تتألم إذا ما تسببت لي بالأذى نفسه». ومن المسلم به أننا إذا ماقرأنا القصة قراءة حكاية خرافية أو إخراج أخلاقي فلن نقوى من بعد على الإحساس بالحيرة «الخارقة». وتقترب قصه قصيرة أخرى جيمس، هي *الحياة الخاصة* (١٨٩٢) من الرمز الخالص اقتراباً أكبر. فالكاتب كلير وودري يعيش حياة مزدوجة: ففيما يقوم واحد من تجسديه الاثنين بالانحراف في الحديث مع أصدقائه حول شؤون الحياة العامة، يتولى التجسد الثاني في جو من الصمت كتابة صفحات رائعة. «كان العالم غبياً وسوقياً، وكان وودري الحقيقي يعدّ الذهاب إليه حمقاً، مادام يستطيع أن يجد من يحل محله على المائدة للعشاء والثرثرة». وإن المجاز على درجة من الوضوح يجعل الحيرة تُخزل مجدداً حتى الصفر.

كان مقدراً القصة أُوين وينغريف (١٨٩٢)، أن تكون ثوذجاً خالصاً للخارق لو أدى الحدث الفوتوطبيعي دوراً أكبر أهمية. إذ تقوم فتاة في منزل مسكون، باختبار جرأة شاب طلب يدها: تطلب إليه أن يذهب في عتمة الليل إلى مكان اشتهر بأنه خطر. فكانت النتيجة مأساوية: «كان أُوين وينغريف يرقد بلا حراك على عتبة باب مفتوح على مصراعيه، لابساً ما رأه (شاهد) بالأمس، في المكان نفسه الذي اكتشف فيه جده...» فهل الشبح هو الذي قتل أُوين أم الخوف قتله؟ نحن لن نعرف ذلك، لكن هذه المسألة لا تستثير حقاً بكبير اهتمام، إذ يكمّن جوهر القصة في المأساة التي يعيشها أُوين وينغريف الذي يسعى من جهة للدفاع عن مبادئه، لكنه يريده من جهة أخرى أن يحتفظ بشقة الذين يحبونه (لكن هذين التطلعين يتناقضان). ونرى للخارق من جديد وظيفة ملحقة وثانوية، يبقى أن الحدث الفوتوطبيعي لا يعرض على هذا الأساس عرضاً توضيحيّاً خلافاً لما كان يجري في قصة قصيرة كتبها جيمس في شبابه، رواية بعض الفساتين القدية (١٨٦٨)، حيث لا يدع المشهد نفسه تماماً، أمام القارئ أية حيرة. وهذا هو وصف الجهة: «كانت الشفتان تنفرجان بحركة توسل وهلع ويأس فيما تلتمع على الجبهة والخددين الشاحبين آثار عشرة بشعّة، خلفتها يدا الشبح، خلفتها اليدان المتقمتان». وتغادر الخارق على مثل هذه الحال كي ندخل في العجيب.

هناك مثال واحد على الأقل، يظل الالتباس مستمراً في طول النص فيؤدي فيه دوراً مهماً: إنها قصة برج الحبس (١٨٩٨). لقد أجاد جيمس في التعبير عن أفكاره إلى حد جعل النقاد ينقسمون منذ ذلك الحين إلى مدرستين متميزتين: هناك من يعتقد بأن ملكية «بلي» كانت مسكونة حقاً بالأرواح الشريرة، وهناك من يفسر كل شيء بعصاب الرواية... وليس ضروريًا بالتأكيد أن نختار واحداً من الـلين المتعارضين. فقاعدة الجنس تفرض أن يظل الغموض قائماً. غير أن الحيرة ليست ممثلة داخل الكتاب: فالشخصوص المؤمنون وغير المؤمنين، لا يترددون بين الحالين.

... لكن لابد للقارئ الفطن، وقد وصل إلى هنا، من أن يحس بشيء من السخط : ما الداعي إلى جعله يعتقد أن تلك المؤلفات كلها تنتمي إلى جنس واحد، في حين أن كلاً منها يرغمنا قبل كل شيء شيئاً على أنه استثناء؟ فالمؤلف الذي أحاول أن أوزع حوله القصص الفردية (من غير أن أحقر أي نجاح) قد لا يكون له من وجود بكل بساطة. أو أنه قائم على كل حال في مكان آخر : أما الدليل فهو أنني ملزم كي أدخل هذه القصص في قالب الجنس ، بأن أقطعها وأعيد ضبطها وأن أرفقها بعلامات توسيعية ...

ويوسع ذلك القارئ، إن كان يعرف مؤلفات جيمس معرفة جيدة، أن يضي إلى أبعد من ذلك فيقول : يتجلّى الدليل على أن الجنس الخارق لدى جيمس خالٍ من كل تجانس ، وبالتالي من كل صلة بالموضوع ، بيد أن الحكايات المذكورة حتى الآن لا تشكل مجموعة معزولة ، يمكن أن تتعارض مع النصوص الأخرى كلها . بل وخلافاً لذلك : هنالك الكثير من الحالات الوسيطة التي تجعل الانتقال من المؤلفات الخارقة إلى غير الخارقة انتقالاً غير ملحوظ . وبالإضافة إلى الأعمال السابق ذكرها ، والتي تحفل بالثناء على الموت وعلى الحياة مع الأموات (مود إيفلين ، لكن أيضاً هيكل الأموات) ، هنالك الأعمال التي تستدعي التطير . وهكذا فإن الأخير من آل فاليري هي قصة كونت إيطالي شاب يؤمن بالآلهة الوثنية القديمة و يجعل حياته تتنظم وفقاً لذلك الإيمان . فهل تلك واقعة فوطبيعية؟ أو قصة كاتب «بلترافيكو» (١٨٨٥) : تعتقد زوجة كاتب شهير أن وجود زوجها مؤذٌ لصحة ولدهما . وتنتهي بها الرغبة في البرهان على ذلك ، إلى التسبب في موت الطفل .
فهل هي واقعة بسيطة وغريبة أم تدخل من قوى خفية؟

وليست تلك هي الظواهر الخارقة عن المألوف والتي يرغب جيمس في أن يتحدث إلى قارئه عنها وحدها . فاستبعارات مسر ريفز في قصة السير دومينيك فيراند (١٨٩٢) ، تقدم لنا مثالاً آخر : كيف يمكن لتلك المرأة الفتية أن «تحاطط علماً» كلما حاول تهديد بجارها في المنزل بيتر بارون؟ وما عسانا نقول على تلك الأحلام

التبئية التي يشاهدها آلان ويورث ، الذي يرى بطلة عرضه المسرحي ، في نفس الوقت الذي تكون فيه بديلة البطلة زائرة للممثلة المكلفة بذلك الدور (نونا فنست ١٨٩٢)؟ وهل يختلف ذلك الحلم بعد كل شيء عما يراه جورج دانفي تلك الطوباوية الجيميسية المسماة *المكان الكبير العظيم* (١٩٠٠) ، وهو الحلم الذي يقيم مع مس علاقات غريبة؟ ويمكن للأسئلة أن تتضاعف كما يرهن الاختيار الذي يقوم به الناشرون على ذلك ، حين يتوجب عليهم أن يجمعوا «قصص الأرواح» لهنري جيمس : إنهم لا يتوصلون إلى التبيّنة نفسها البتة .

ييد أن الفوضى تنتهي ، إذا ما توقفنا عن البحث عن شبح جيمس الخارق لنلتفت صوب القصد الذي يوحد عمل جيمس . فهذا الكاتب لا يولي من أهمية للحدث الخام ويركز اهتمامه كله على الصلة ما بين الشخصية والحدث . بل هنا لك ما يزيد على ذلك : إن نواة القصة تكون في الغالب غالباً (للمتواتري والأمورات والعمل الفني) ليكون بحثه الحضور الوحيد الممكن . فالغياب هدف مثالى وغير ملموس . والحضور المبتذل هو وكل ما يمكننا التصرف به . فالأغراض أو «الأشياء» ليس لها من وجود (وإن وجدت لم تثر اهتمام جيمس) ، إن ما يغيره هي الخبرة بأن شخصه يمكن أن يتلکوا أغراضًا . وليس من «واقع» آخر غير النفسي . فال فعل المادي والجسدي غائب في المألف ، ولن نعرف أبداً من شيء آخر سوى الطريقة التي يمكن ل مختلف الشخصوص أن يعيشوا بها . والقصة الخارقة متمركزة بالضرورة حول إدراك ، يستخدمه جيمس على ذلك الأساس لاسيما أن غرض الإدراك كان له في نظره وجود شبحي . لكن اهتمام جيمس ينصب على استكشاف الخبايا كلها لذلك «الواقع النفسي» ، والحقيقة كلها للعلاقات الممكنة بين الذات والموضوع . ومن هنا جاء انتباذه لتلك الحالات الخاصة التي هي التهيّرات والتواصل مع الموتى والتحاطب عن بعد . ومن هنا أيضاً يقوم جيمس باختيار «موضوعي» أساسياً : إنه يفضل الحدس على الفعل ، والعلاقة مع الموضوع على الموضوع نفسه ، الزمانية الدائرية على الزمن الخطبي ، والتكرار على الاختلاف .

ويسعنا المضي إلى أبعد من ذلك لنقول إن قصد جيمس مناقض في الأساس لما ترمي إليه القصة الخارقة. فهي تثير لدى القارئ، عبر الحيرة التي تجعله يعيشها، السؤال التالي : هل هذا واقعي أم خيالي؟ هل هو فعل جسدي أم نفسي فقط؟ أما لدى جيمس فليس هنالك، بخلاف ذلك، من حاجز كثيم بين الواقعي والخيالي أو بين الجسدي والنفسي . فالحقيقة شخصية على الدوام وشخصية فقط ، إنها حقيقة شخص ما . وبناء على ذلك فإن التساؤل : «هل هذا الشبح موجود حقاً؟» ليس له من معنى ، مادام موجوداً بالنسبة لشخص ما . ولنبلغ الحقيقة المطلقة أبداً ، فمعيار الذهب مفقود ، ومحكوم علينا أن نلتزم بتخميناتنا وخياننا - وليس ذلك بعد كل شيء مختلف جداً .

... وهنا أيضاً يستطيع قارئـ أكثر فطنةـ أن يستوقفني مجدداً . ولسوف يقول لي : لم تقم في واقع الأمر حتى الآن إلا باستبدال الجنس القطعي (الحكاية الخارجية) بجنس يعود للمؤلف (الحكاية الجسمية) التي لها، هي أيضاً ، واقع قطعي . غير أنها لا تبتعد عبر ذلك عن الخصوصية لكل نص من نصوص جيمس . فالرغبة في اختزال العمل وقصره على وجه مختلف للجنس ، فكرة خاطئة منذ البداية . فهي ترتكز على تماثيل فاسدة بين وقائع الطبيعة وأعمال الفكر . فكل فأرةٍ خصوصيةٌ قابلةٌ لأن تعدد شكلًا خاصاً من النوع «فارة». ولا يعدل من النوع في شيء ، ميلاد عينة جديدة (وأن يكون التعديل مهملاً في كافة الأحوال) . أما العمل الفني (أو العلمي) فلا يمكن ، بخلاف ذلك ، أن يُقدم على أنه نتاج بسيط لتدبير قائم مسبقاً . إنه هذا أيضاً ، لكنه يحول في الوقت نفسه ذلك الشيء المدبر ، فيؤسس أصطلاحاً جديداً ويكون هو رسالته الأولى (والوحيدة) . إن عملاً يشكل النتاج الخالص لشيء مدبرٍ وقائم من قبل ، ليس له وجود . بل إذا شئنا المزيد من الدقة نقول إنه غير موجود بالنسبة لتاريخ الأدب . إلا إذا احتزلنا الأدب فقصتناه على حالة هامشية هي حالة الأدب بالجملة . إن الرواية البوليسية الغامضة ، والسلسلة السوداء ، ورواية الجاسوسية تشكل جزءاً من تاريخ الأدب ، لامجرد هذا الكتاب الخاص أو ذاك ، والذي لا يسعه إلا أن يقدم مثالاً على الجنس القائم من قبل ، أو أن

يصوره . إن الدلالة في الأدب هي ابئاق من الاختلاف ، لا من التكرار فقط . وعليه فالعمل الفني (أو العلمي) يتضمن بصورة دائمة عنصراً محوّلاً وتجديداً في المنظومة . فغياب الاختلاف معادل لعدم الوجود .

ولنأخذ على سبيل المثال آخر قصة أشباح كتبها جيمس ، وأثراها : الزاوية المبهجة (١٩٠٨) . إن معارفنا كلها حول الحكاية الخارقة و حول الحكاية الجيمسية لا تكفي لكي تجعلنا نفهمها أو نقوم بتحليلها على نحوٍ مرضٍ . ولننظر في هذا النص عن كثب ، لنشهد ما فيه من فريد ومحدد .

يرافق رجوع سبنسر برايدن إلى أميركا ، بعد غياب دام ثلاثين عاماً ، اكتشاف فريد في نوعه : لقد بدأ يشك في حقيقة هويته الخاصة . فقد تراءت له حياته حتى ذلك الحين انعكاساً لجوهره الخاص . وما إن عاد إلى أميركا حتى أدرك أنه كان بوسعه أن يكون آخر . فلديه مواهب مهندس معماري ، غير أنه لم يستخدمها البة . ييد أن نيويورك عرفت في سني غيابه ثورة معمارية حقيقة . «لو أنه بقي فقط في منزل أسرته ، لتقدم على مكتشف ناطحات السحاب . لو أنه بقي فقط في مسقط رأسه لاكتشف عبقريته في الوقت المناسب ، للانطلاق في نوع جديد ما من الإبداع المعماري الرهيب ، والمضي فيه حتى الغوص في منجم من الذهب». لو أنه مكث في بيته لأضحي الآن مليونيراً ... بدأت تلك الجملة الشرطية تستحوذ على برايدن : لا لأنه يأسف على أنه لم يصبح مليونيراً ، بل لأنه اكتشف أنه كان بوسعه أن يعيش حياة مغايرة . فهل كانت ستغدو آنذاك انعكاساً للجوهر نفسه أم لجوهر آخر؟ «القد اكتشف أن كل شيء يؤول إلى مسألة ما كان سيصير إليه شخصياً وكيف كان سيعيش حياته و «يتتطور» ، لو لا أنه تخلى عن ذلك منذ البداية». فما حقيقة جوهره؟ وهل له من جوهر؟ يؤمن برايدن بوجود الجوهر ، لدى الآخرين على أقل تقدير ، مثل صديقته أليس ستافرتون على سبيل المثال : «آه ، إنك لشخصية لا يمكن أن يقدر شيء على تغييرها . لقد ولدت لتكوني ما أنت عليه ، أينما كان وكيفما كان ...»

حينئذ قرر برايدن أن يعثر على نفسه فيعرف نفسه ويبلغ حقيقة هويته الأصلية ، فانخرط في عملية اكتفاء أثر شافة . وتوصل إلى تحديد موقع أنا الآخر ، بفضل وجود متزلين يلائم كل منهما نسخة مختلفة من سبنسر برايدن . فيقصد منزل أجداده ، ليلة إثر ليلة ، مضيقاً في كل مرة حصاره على الآخر . إلى أن كانت ليلة ... وجد فيها باباً مغلقاً من بعد أن تركه مفتوحاً . فأدرك أن الشبح هناك . ورغم في الهرب فلم يقول عليه : لقد قطع عليه الطريق . إنه حاضر وقد كشف عن وجهه ... فاستولت على برايدن خيبة كبرى : إن الآخر غريب . «لقد أضاع لياليه في ملاحقة مضحكة ونجاح مغامرته كان تافهاً . فمثل تلك الهوية لا تتطابق معه في أيّة نقطة ...» كان اكتفاء الآخر باطلاً ، فالآخر ليس جوهره أكثر منه هو نفسه . والجوهر الغياب السامي لا وجود له ، والحياة التي عاشها برايدن جعلت منه رجلاً لا علاقه له بالرجل الذي كانت ستصنعه حياة أخرى . لكن ذلك لم يمنع الشبح من أن يتقدم متوعداً ، فلم يبق أمام برايدن من حل آخر سوى التواري في العدم - في اللاوعي .

حين استيقظ شاهد أن رأسه لم يعد مستقرأ فوق البلاط البارد لداره الخالية ، بل فوق ركبي أليس ستافرتون ، التي أدركت حقيقة ما كان يجري ، فجاءت إلى الدار بحثاً عنه لمساعدته . حينئذ اتضح لبرايدن أمران : الأول إن عملية البحث كانت باطلة . وليس ذلك لأن النتيجة كانت مخيّبة للأمال ، بل لأن اكتفاء الآخر نفسه كان خالياً من المعنى : إنه اكتفاء أثر غياب (جوهره ، هويته الأصلية) . وليس مثل ذلك الاكتفاء بلا نتيجة فقط (فليس هذا بخطير) ، لكنه بطريقة أعمق ، فعل أناي . فيصفه هو نفسه بـ «أنانية مجردة ولا وزن لها» وتوكّد أليس ستافرتون حقيقة ذلك : «أنت لاتقيم وزناً لشيء سوى نفسك» فذلك البحث الذي يلح في طلب الكائن يستبعد الآخر . ويأتي هنا اكتشاف برايدن الثاني ، وهو اكتشاف حضور : أليس ستافرتون . إنه ، وهو يوقف الاكتفاء اللامعجمي لكيانه ، يكتشف الآخر . فلم يعد يطلب سوى شيء واحد : «إيه ، احميني ، احميني ! كان يقول ذلك متوسلاً ، بينما لا يزال وجه أليس يحوم فوقه . والجواب الوحيد الذي صدر عن الوجه أنه انحنى مجددًا فضل قريباً ، وقرباً بحنان». لقد انتهى برايدن الذي مضى بحثاً عن أنا عميق إلى اكتشاف أنت .

إذن يدل هذا النص على انقلاب للوجه الذي يطالعنا طيلة النتاج الأدبي الجيسمسي. فالغياب الأساسي والحضور الحالي من الدلالة ماعدا مسيطرین على عالمه: إن العلاقة مع الغير، بل الحضور الأكثر تواضعاً نفسه يتتأكد حيال البحث الأناني (المنعزل) عن الغياب. إن أنا لا يوجد لها خارج علاقتها بالآخر. والكائن وهم. وعلى ذلك النحو يسقط جيمس، عند نهاية عمله، صوب الطرف الآخر من التفرع الثنائي الكبير، والموضوعي، الذي أتبنا على ذكره: إن إشكالية الإنسان الوحيد حيال العالم تنسح المكان لإشكالية أخرى هي إشكالية العلاقة بين كائن بشري وكائن بشري. فيجدد الكائن نفسه مستبعداً من قبل التملك والأنا من قبل الا أنا.

كانت عدة أعمال سابقة قد أعلنت عن ذلك الانقلاب في التطلع الجيسمسي. إن هيكل الموت (١٨٩٥)، يبدو للوهلة الأولى إطاراً حقيقياً للموت. فالشخصية الرئيسة سترانسوم، يمضي حياته في كنيسة، يضيء فيها شموعاً تكريماً لكافة الموتى الذين عرفهم. وهو يفضل بكل صراحة الغياب على الحضور، والأموات على الأحياء («لم يكن على ذلك الشخص إلا أن يموت كي يحي كل ما كان فيه من قبيح»)، وانتهى به الأمر إلى أن يحلم بموت المقربين منه: «بلغ به الأمر تقريراً حدّ تبني الموت لبعض من أصدقائه كي يقوى على أن يقيم معهم، بتلك الطريقة نفسها، علاقات تفوق في روتها العلاقات التي يتمتع بها معهم وهم أحياء». لكن حضوراً شرع بالدخول شيئاً فشيئاً إلى تلك الحياة: إنه حضور امرأة تأتي إلى الكنيسة نفسها. وغداً ذلك الحضور شديد الأهمية، على نحو غير ملحوظ، إلى حد اكتشاف معه سترانسوم، حين اختفت المرأة ذات يوم، أن موتها لم يعد لهم من وجود لديه، لقد ماتوا مرة ثانية. وتوصل الرجل إلى التصالح مع صديقته، لكن الأوان قد فات: لقد أقبلت الساعة التي عليه هو نفسه أن يدخل فيها مملكة الأموات. فات الأوان: نقرأ هذا الاستنتاج نفسه في وحش الغاب (١٩٠٣)، حيث تعرض لنا القصة شخصاً اسمه مارشر أمضى حياته في البحث عن الغياب، من غير أن يقدر حضور ما يبرترام إلى جانبه. فهذه المرأة تعيش في الحاضر،

فتسأل مارشر : «ما عساي أتنى من شيء بفضل اهتمامي بك؟» ولا يدرك مارشر مرارة الدرس الذي تلقنه إلا بعد وفاة صديقه فقط . لكن الأوأن قد فات وعليه أن يقبل بفشلـه ، ذلك الفشل الذي قوامـه أن «لا يكون شيئاً». الزاوية المبهجة إذن هي الصيغـة الأقل يائـاً لهذا الشـكل الجـيمـسي الجـديـد: بفضل الشـبـح ، فـهم الدرس قبل الموت . أما درس الحياة الكبير والصعب فيقوم تحديـداً على رفض الموت والقبول بالعيش (وذلك يجري تعلـمه). أما حضور الموت فيجعلـنا ندركـ متأخرـين جداًـ ما كان يدلـ على غـيـابـه . فينبـغي أن نحاـولـ أن نعيـشـ الموت مسبـقاًـ ، وأن نفهمـ أن يأخذـنا الوقتـ على حينـ غـرـةـ.

... من المؤكـدـ أنـ يقولـ قـارئـناـ المـشـددـ ، ما خـرجـتـ منـ درـبـ وـعـرـ إـلـاـ لـتـسلـكـ درـبـ آخرـ منـ جـديـدـ . كانـ عـلـيـكـ أـنـ تـكـلـمـنـاـ عـنـ قـصـةـ قـصـيرـةـ ، وـمـاـ فـيهـ مـنـ خـصـائـصـ نـوعـيـةـ مـتـفـرـدةـ . وـهـاـ أـنـتـ عـاـكـفـ مـجـدـداـ عـلـىـ تـرـكـيبـ جـنسـ أدـبـيـ ، قـدـ يـكـونـ أـقـرـبـ إـلـىـ هـذـهـ القـصـةـ مـنـ الـأـجـنـاسـ السـابـقـةـ ، لـكـنـ جـنسـ رـغـمـ ذـلـكـ ، وـلـيـسـ القـصـةـ سـوـىـ وـاحـدـةـ مـنـ التـجـليـاتـ الـمـكـنـةـ .

فعـلـىـ مـنـ يـقـعـ الخـطـأـ؟ أـلـيـسـ عـلـىـ الـكـلـامـ نـفـسـهـ الـجـوـهـرـيـ وـالـشـامـلـ بـطـبـيـعـتـهـ: مـاـ إـنـ أـتـكـلـمـ حـتـىـ أـدـخـلـ فـيـ عـالـمـ الـتـجـرـيدـ وـالـعـوـمـيـةـ وـالـمـفـهـومـ ، لـاعـالـمـ الـأـشـيـاءـ . فـكـيفـ نـسـمـيـ الـفـرـديـ ، فـيـ حـينـ أـنـ أـسـمـاءـ الـعـلـمـ نـفـسـهاـ ، كـمـاـ نـعـلمـ ، لـاتـخـصـ بـالـفـرـدـ تـحـديـداـ؟ وـإـذـاـ كـانـ غـيـابـ الـاـخـتـلـافـ يـسـاـويـ عـدـمـ الـوـجـودـ ، كـانـ الـفـارـقـ الـخـالـصـ غـيـرـ قـابـلـ لـلـتـسـمـيـةـ: إـنـهـ غـيـرـ مـوـجـودـ بـالـنـسـبـةـ لـلـكـلـامـ . وـلـيـسـ النـوـعـيـ وـالـفـرـديـ سـوـىـ شـبـحـ ، ذـلـكـ الشـبـحـ الـذـيـ يـنـتـجـ الـكـلـامـ ، وـذـلـكـ الغـيـابـ الـذـيـ نـسـعـ لـلـقـبـضـ عـلـيـهـ بـلـاـ طـائـلـ ، وـالـذـيـ أـمـسـكـنـاـ بـهـ أـيـضاـ قـبـلـ الـخـطـابـ بـقـلـيلـ لـاـ بـعـدهـ ، لـكـنـ الـذـيـ يـتـنـجـ فـيـ تـحـوـيـفـهـ الـخـطـابـ نـفـسـهـ .

أـوـ رـبـاـ كـانـ النـاقـدـ مـرـغـمـاـ عـلـىـ التـزـامـ الصـمتـ ، لـكـيـ يـجـعـلـ الـفـردـ مـسـمـوـعاـ . لـذـلـكـ السـبـبـ ، وـفـيـمـاـ أـنـقـدـمـ الـزـاوـيـةـ الـمـبـهـجـةـ ، لـمـ أـقـلـ شـيـئـاـ عـلـىـ الصـفـحـاتـ الـتـيـ تـشـكـلـ مـرـكـزـهـاـ ، كـمـاـ تـشـكـلـ إـحـدـىـ الـقـمـمـ مـنـ فـنـ هـنـرـيـ جـيمـسـ فـأـدـعـهـاـ وـحـدـهـاـ تـتـكـلـمـ .

حدود إدغار بو

إذا ماقرأنا للمرة الأولى المجلدات الثلاثة كحكايات إدغار بو التي ترجمها بودلير إلى الفرنسية وهي قصص جديدة خارجة عن المؤلف، سمجة وجادة، استرعى انتباها تنوعها الكبير جداً. فتحن نجد إلى جانب الحكايات الخارقة، والشهيرة جداً، مثل القط الأسود أو متزنجريشتاين ، حكايات تبدو صادرة عن توجه معاكس، كان «بو» نفسه يصفها بـ«المشاكسة»: مثل الخفسة الذهبية أو الرسالة المسروقة . وتنجذب في المجلد نفسه قصص تمثل مقدماً جنس «الهول»: هوب - فروع ، قناع الموت الأحمر ، مع قصص أخرى تنتمي إلى جنس «السمج» (إذا ما شئنا استخدام مفردات العصر): الملك طاعون. الشيطان في برج الكنيسة، مأسدة . لقد تفوق «بو» في حكاية المغامرات الخالصة (البئر والرقص . نزول إلى ميلستروم) على قدر تفوقه في جنس وصفي وسكنوني : جزيرة الجنية ، مجال ارنهايم . وليس ذلك كل شيء : ينبغي أن نضيف حوارات فلسفية (قدرة الكلام ، محاورة بين مونوس وأونا) وحكايات رمزية (الصورة البيضوية ، ويلIAM ويلسون) . ويرى البعض في مؤلفاته مولد الرواية البوليسية (جريدة قتل مزدوجة في شارع مورغ) . أو رواية الخيال العلمي (مغامرة لامثيل لها ، لواحد يرعى هانس بغال) ... ومن شأن ذلك كله أن يضلّل هاوي التصنيفات !

يضاف إلى هذا التنوع ، امتداداً ، تنوع آخر يمكن أن يتجلّى في قصة واحدة بعينها . لقد استفاد «بو» - ولا يزال - من اهتمام النقاد ، الذين رأوا في عمله التصوير الأكمل لمثل أعلى - يبدو رغم ذلك مختلفاً في كل مرة . ففي مقدمة قصص جديدة

خارجية عن المؤلف ، يجعل بودلير من «بو» مثالاً لفكر ما قبل الرمزية . ونحوه جاً يحذى لأنصار الفن للفن : إنه يرى فيه ما يثير اهتمامه شخصياً . أما فاليري فيرى أن «بو» يجسد حتى الكمال الاتجاه القائم على السيطرة على سيرورة الإبداع ، واحتزالة ، ليغدو تلاعباً بالقواعد ، بدلاً من أن يدع سلطة المبادرات في يد الإلهام الأعمى . وكرست ماري بونابرت لـ«بو» ، واحدة من دراساتها الأكثر شهرة (والأكثر إثارة للجدل) في مجال النقد التحليلي النفسي . ويصور هذا العمل تصويراً جيداً كافة التعقيبات النفسية الكبرى المكتشفة حديثاً . وقرأ باشلار «بو» على أنه سيد الخيال المادي . أما جان ريكاردو ، فرأى فيه أحد أشیاع فن الجناس التصحيفي ... والقائمة طويلة . فهل يدور الموضوع حول الكاتب نفسه؟ وكيف للمؤلفات نفسها أن تغدو المثال - بل المثال المفضل - لنوازع نقدية ، متبااعدة فيما بينها كل هذا التباعد؟

تمثل مؤلفات «بو» تحدياً للدارس ، مثلما هي الحال مع أي مؤلف آخر ، لكن الطريقة هنا متألقة تالقاً خاصاً : أهناك حقاً مبدأ مولّد مشترك بين كتابات متنوعة إلى هذا الحدأم لا؟ وهل ترسم حكايات «بو» ، تلك «الصورة داخل السجادة» والتي صاغ هنري جيمس رمزاً لها؟ فلننسع إلى النظر في المسألة بوضوح حتى لو اضطربنا إلى التخلّي عن بعض أشكال اليقين القائمة .

ذلك المبدأ المولّد جاءت تسميته على لسان كبار المعجبين به «بو» ، (وإذا كان لقيمة شاعر أن تترسخ بفعل قيمة المعجبين به ، فموقع «بو» بين أكبر الكبار) : بودلير ودستويفסקי . لكنهما لم يقدرا على ما يبدو أهميته كلها . بالنظر إليه ضمن واحدة من إنجازاته الملمسة لا على أنه حركة أساسية . كانت ترد على لسان بودلير كلمة : الاستثناء ، لكنه يضيف قائلاً بعدها على الفور : في النظام الأخلاقي . ويؤكد قائلاً : «ما من رجل آخر روى استثناءات الحياة البشرية والطبيعة بسحر أكبر» ، لكنه كان يكتفي إثر ذلك ، بتعدد بعض العناصر الموضوعية . ويقول دوستويفסקי شيئاً مماثلاً : «إنه يختار على الدوام تقريراً الواقع الأشد ندرة . ويضع بطله في موقف موضوعي أو نفسي غير مؤلف إلى أبعد حد» .

إلا أن تلك الحكايات، وبدلًا من أن يكون لها قاسم موضوعي مشترك، تتعلق كلها ببدأً مجرد يتولد عنه ما ندعوه بـ «الأفكار» مثلما تتولد «التقنية» أو «الأسلوب» أو «القصة». إن «بو» هو مؤلف الأقصى والمتطرف والمتفوق. إذ يضي بكل شيء حتى حدوده القصوى - بل إلى ما وراءها، إن كان ذلك ممكناً. ولا ينصب اهتمامه إلا على الأكبر أو الأصغر: على النقطة التي تبلغ فيها صفةً ما درجتها القصوى، أو النقطة (والنتيجة في الحالين نفسها) التي توشك فيها أن تتحول إلى عكسها. إنه المبدأ نفسه الذي يحدد مظاهر عمله الأكبر تنوّعاً. وقد يكون ذلك مقام بودلير بتلخيصه على أفضل وجه في العنوان الذي ابتكره للعمل: قصص خارجة عن المألوف.

نبدأ الآن بالأمر الأهم: فهذه هي الحال مع موضوعاته. سبق لنا أن أشرنا إلى وجود بعض الحكايات الخارقة. لكن الخارق ليس بشيء آخر سوى تردد طويل بين تفسير طبيعي وآخر فوطي طبيعي بشأن الأحداث نفسها. لاشيء آخر سوى تلاعب فوق هذا الحد، طبيعي - فوطي طبيعي. ويقول «بو» ذلك بما يكفي من الوضوح في الأسطر الأولى من حكاياته الخارقة، وهو يطرح الخيار: جنون (أو حلم)، إذن تفسير طبيعي. أو إنه تدخل فوطي طبيعي. وهكذا الحال في القط الأسود: «سأكون مجنونًا حقاً إذا ماتوقيت ذلك [أي ثقة القراء] في حين أن حواسي نفسها ترفض شهادتها الخاصة. ييد أنني لست بجنون، ولا أنا حالم بكل تأكيد... قد يأتي دماغ فيما بعد فيختزل شبحي إلى حالة المكان المشترك، دماغ مفكراً ما، أكثر هدوءاً وأكثر منطقاً، وأقل قابلية للاستشارة من دماغي بكثير، فلا يجد في الظروف التي أقوم بسردها وأنا في حالة رعب، سوى متالية مألوفة من العلل والتنتائج الطبيعية جداً». أو في قصة القلب الكاشف: «أنا شديد العصبية، أنا عصبي بشكل هائل، وكنت كذلك على الدوام. لكن لم تدعوني بأنني مجنون؟»

ليست لهجة تلك الاستكشافات للحدود على مثل هذه الاحتفالية دوماً. فنحن نتردد حيال شكل ممتع ما بين إنساني وحيواني في أربع دواب في واحدة،

وهي قصة ملك حربائي . أو على ذلك الحد نفسه بين الجنون والعقل في قصة نظام الدكتور غودرون والبروفسور بلوم . أما على الصعيد الموضوعي فيجتذب أحد الحدود «بو» دون ما عداه . وسوف ندركه بيسر ، ما دام المقصود هو الحدّ بامتياز : إنه حدّ الموت . فالموت يألف تقريباً كل صفحة من صفحات «بو» .

وإن هي إلا ألفة تحالف مع وجهات النظر الأكثر تنوعاً ، فتضيء مظاهر شديدة التنوع من مظاهر اللاحية . ولا يخامرنا الشك في أن يلعب القتل دوراً أولياً في هذا المجال . وهو يظهر تحت كافة الأشكال : الأداة القاطعة في (القط الأسود) والختن في (القلب الكاشف) والسم في (شيطان الانحراف) والحبس انغلاقاً في (برميل امونتيلادو) والنار في (هوب - فروغ) والماء في (سرّ ماري روجيه) ... أما قدرية الموت «ال الطبيعي» فموضوع متكرر باستمرار ، جماعياً كان (قناع الموت الأحمر ، ظل) أم فردياً (ذكريات السيد أوغست بيدلو) وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتهديد بموت قريب (البئر والرقص ، هبوط إلى الماستروم) . وغالباً ما تدور رموز «بو» حول الموت (جزيرة الجنية ، الصورة البيضوية) ، أما حواراته الفلسفية فموضوعها الحياة بعد الموت مثل : حوارية بين مونوس وأونا ، أو محادثة أيروس مع شارميون . الحياة بعد الموت ، ذلك ما يسلط الضوء بشكل فريد على الحد الفاصل بين الاثنين ؛ وهذا ما يفسر إقباله المتكرر على هذا الميدان :بقاء المويماء على قيد الحياة (نقاش صغير مع مويماء) ، بقاء على قيد الحياة بالتنويم المغناطيسي (الحقيقة حول حالة السيد فالديمار) ، عودة إلى الحياة بالحب (موريلا ، ليجيا ، إيلينورا) .

هناك أيضاً وجه من وجوه الموت يمارس على «بو» سحرًا خاصاً : ذلك هو دفن شخصٍ ما حيّاً . إنه دفن ناجم عن الرغبة في القتل (برميل امونتيلادو) أو في إخفاء الجثة (القلب الكاشف ، القط الأسود) . أما الحالة الأشد تأثيراً ، فالدفن يقع فيها عن طريق الخطأ : يجري دفن الحي على أنه ميت . فتلك هي حال بيرينيس ومادلين أوشر . ولقد وصف «بو» الحالات التخشبية التي تؤدي إلى ذلك الالتباس : «بين السلسلة الكثيرة من الأمراض الناجمة عن تلك النوبة الخطيرة والرئيسة ، والتي

أدت إلى ثورة رهيبة في كيان قربتي الجسدي والمعنوي ، علينا أن نذكر أكثرها إيلاماً ، والعصبية على كل دواء ، إنها نوع من الصرع الذي ينتهي غالباً بالتخشب - وهو تخشب يشبه الموت تمام الشبه ، كانت تستيقظ منه في بعض الحالات على نحو مبالغت تماماً وفجائي » (بيرينيس) . إن الصرع يرفع لعبنة الحدود إلى قوة أعلى : إنه ليس فقط موتاً في الحياة (مثل كل موت) لكنه حياة في الموت . الدفن : درب الموت . لكن الدفن المبكر : نفي للنبي .

من الأهمية بمكان أن ندرك ، مع ذلك ، أن هذا الافتتان بالموت ليس ناجماً مباشرة عن دافع مرضي ، لأندرى كنهه . بل نتاج ميل إجمالي هو الاستكشاف المنظم للحدود ، والذي ينصرف إليه «بو» (يمكن أن ندعوه بـ «الفضضالية») . والدليل على تلك العمومية الأكبر لمبدأ المولد يتجلّى في أننا نستطيع ملاحظة فعله في وقائع أقل رعباً بكثير . وهكذا الحال بالنسبة لمميزات شبه نحوية في أسلوب «بو» الذي يعيّج بصيغ التفضيل . ويقع القارئ عليها في كل صفحة . ولنقدم بعض الأمثلة على غير تعين : «من المستحيل على فعل أن يكون مدبراً بمكرٍ وتروّاتٍ أشد» . «ألم تقم الرياح الساخطة بإشعاعه أخبار عاره ، الذي لا مثيل له ، في المناطق الأبعد؟» – «كانت قاعة الدراسات القاعة الأوسع في المنزل كلها – بل في العالم أجمع» . «ليس في البلاد من قلعة يكللها المجد على مر السنين أكثر من قصرى الريفي الموروث ، الصغير والكتيب والقديم» . من المؤكد أنه مامن إنسان تغير يوماً ذلك التغيير الرهيب وفي ذلك الوقت القصير مثل رودريك أوشر! «آه ، يا للناس الأكثر قساوة قلب . آه ، يالناس الأبالة! ...» وتُتمّ مقارنته وحتى أوصافه شطر التطرف على نحو دائم : «وارتفع صراغ ثاقب نصفه هول ونصفه انتصار – على نحو لا يمكن خروجه إلا من الجحيم فقط» . ؛ «وعلى نحو مبالغت جعلت فكرة رهيبة الدم يتدفق سيلولاً على قلبي» ؛ «وعلا هدير جبار كهدير آلاف الرعدوا!» الخ ...

الفضضيل والمغالاة والتضاد : تلك هي الأسلحة التي تحملها هذه البلاغة السهلة قليلاً . وهي الشيء الأقدم في مؤلفات «بو» ، من وجهة نظر قارئ معاصر ،

تعود على أوصاف أكثر تكتماً. وإن «بو» ليست هلك الكثير من المشاعر المتطرفة في عباراته حتى لا يدع شيئاً منها للقارئ. فكلمة «رعب» تدع القارئ غير مبال (في حين كان سيرتعد من إيماءة لاتسمى الأشياء بأسمائها بل توحى بها. أما حين يصبح متعجباً: «يالها من آلة هول وجرية مشوومة ورهيبة - يالها من آلة احتضار وموت!» أو أن يقول: «آه من المفارقة العملاقة التي تستبعد بهولها كل حل!» فإن الرواذي يظهر من الانفعال ما يجعل شريكه القارئ لا يدرى ماذا يفعل من ناحيته. غير أنها بجانب الصواب إذا ما توقفنا عند التأكيد على «سوء التقدير» لدى «بو»، كأن نرى في أعماله التعبير الفوري (والثمين) عن الهموسات المرضية. أما صيغ التفضيل لديه فتصدر عن المبدأ المولد نفسه كما الحال بشأن افتاته بالموت.

إنه مبدأ لم ننته من تعداد نتائجه. ذلك أن «بو» حساس حيال كافة الحدود، بما فيها الحد الذي يمنح كتاباته الخاصة حالة أدب وتخيل. ونحن نعرف أنه ألف الكثير من الأبحاث (التي قام بودلير بترجمتها إلى الفرنسية). إلى جانب كم من النصوص ذات حالة بنية حتى ليتردد الناشرون في إدخالها تحت هذا العنوان أو ذاك! فتوضع (الكشف المغناطيسي) بين الأبحاث تارة وبين «القصص» تارة أخرى. كذلك حال لاعب الشطرنج في ميلزل. وإن نصوصاً مثل الصمت، الظل، قدرة الكلام، محاورة بين مونوس وأونا، محادثة إبروس مع شارميون، لا تحتفظ إلا بآثار ضئيلة (لκنها تحافظ بها رغم كل شيء) من صيغتها الوظيفية. أما الحال الأشد إثارة للدهشة فهي حال شيطان الانحراف ، والتي وضعها بودلير على رأس قصص جديدة خارجة عن المؤلف : نظر نعتقد حتى الثلاثين الأولين من النص ، أننا حيال «دراسة نظرية» أو أننا أمام عرض لأفكار «بو». ثم تدخل القصة على حين غرة ، محولة دفعة واحدة كل ماتقدم ، وبشكل عميق ، يجعلنا نصحح مسار ردة فعلنا الأولى : يسبغ الموت الوشيك أللّا جديداً على برودة التفكيرات السابقة . أما الحد الفاصل بين التخيّل واللاتخيّل فيقع تحت النور ويتبلاشى .

وليس كل ما تقدم سوى سمات سطحية تقع على الفور تحت ملاحظة من ينظر في أعمال «بو». لكن مبدأ الحدود يحدّها بشكل جوهرى أكبر، عبر اختيار جمالي أساسى، فيجد كل كاتب نفسه في مجابهته، ويدى «بو» حاله اختياره للحل الأقصى من جديد. إن نتاجاً من التخييل الكلاسيكي هو في آن معًا، وبالضرورة، محاكاة، أي علاقة مع العالم والذكرة، وهو لعب، وبالتالي هو قاعدة وإحكام لعناصره الخاصة. أما عنصر من النتاج الأدبي -مشهد أو ديكور أو شخصية- فهو على نحو دائم نتيجة تحديد مزدوج: واحد يأتيه من العناصر الأخرى الحاضرة معه في النص، وأخر يفرضه «الاحتمال» و«الواقعية» ومعرفتنا للعالم. ويمكن للتوازن الناشئ بين هذين النوعين من العوامل أن يكون شديد التقلب، وفقاً للانتقال من «الشكلين» إلى «الطبعين». لكن نادرًا ما يبلغ تباين العوامل درجة مرتفعة ارتفاعها لدى «بو». فليس من شيء هنا محاكاة، بل كله بناء ولعب.

ومن العبث البحث لدى «بو» عن لوحة تصور الحياة الأمريكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فسير الأحداث يقع عادة في قصور ريفية صغيرة وقديمة أو في قلاع مشؤومة أو بلاد بعيدة ومجهمولة. وأما الديكور لدى «بو» فهو شرطي على نحو تام: إنه ما يتطلبه سير الأحداث. هنالك مستنقع على مقربة من منزل أو شر، كي يمكن للمنزل أن يهوي فيه، لأن المنطقة تستهر بكثرة مستنقعاتها. ولقد شهدنا كيف أن حكاياته لا تفيض بالتعابير التفضيلية فقط، بل بالشخصيات التفضيليين أيضاً: أولئك هم سكان حكايات «بو»، وليسوا سكان أميركا المعاصرة. أما الاستثناءات على تلك القاعدة فمن شأنها، على قلتها، أن تبرهن على ذلك بشدة أكبر أيضاً: قد يكون وصف المدرسة، في قصة ويليام ويلسون، مرتكزاً على تجربة «بو» الشخصية في إنكلترا، وقد تكون المرأة التي عادت إلى الحياة، ليجيا أو إيلينورا، استحضاراً لزوجته التي توفيت فتية. لكن ياله من فارق بين التجارب الواقعية وتلك الأحداث المتطرفة أو أولئك الأشخاص الفوق طبيعين والمتطرفين! لقد كان بودلير نفسه يعتقد، وقد استسلم لإغراء الوهم الواقعي والتعابيري، أن «بو» قد قام بأسفار طويلة. أما في واقع الأمر فإن شقيق

«بو» هو الذي سافر، وأن إدغار كان يتولّى سرد أسفاره. لقد كان «بو» مغامراً، ولكن ليس بالمعنى المبتذل للكلمة: إنه يستكشف قدرات الفكر وخفايا الإبداع الفني وأسرار الصفحة البيضاء.

أفصح «بو» عن ذلك بشكل مطول في نصوص حول الفن والأدب. وقام بوديلير بترجمة واحد منها عنوانه: *فلسفة التأليف*، (فاختار له عنواناً: أصل قضيدة). إلا أن شيئاً من الشك كان يخامر في صدق «بو». ويروي «بو» في الواقع قصة إنتاجه لقصيده الشهيرة، الغراب: ما من بيت جاء، ولا جاءت كلمة واحدة بفعل المصادفة (ذلك يعني أيضاً أنه بفعل علاقة مع «الواقع»)؛ والقصيدة هنالك بقوه علاقاتها مع كلمات أخرى وأبيات أخرى: «جعلت الليلة عاصفة لأشرح بادئ الأمر أن ذلك الغراب يبحث عن مأوى، ولأخلق من ثم تأثيراً متناقضاً مع الهدوء المادي للحجرة. وجعلت الطائر يحط على التمثال النصفي لبالاس، لأنخلق تناقضًا بين الرخام والريش. فيتبين أن فكرة جذع التمثال استوحيت من الطائر وحده. أما جذع بالاس فاختير أو لا بسبب علاقته الحميمة بسعة معرفة العاشق واختير ثانياً بسبب الجهورية نفسها لبالاس». ويؤكد في مكان آخر على نحو مكشوف نفوره من مبدأ المحاكاة: «تقدمت كافة الفنانون تقدماً سريعاً - وكان لتقدم كل واحد تقريراً علاقه مباشرة بأنه الأقل محاكاة». ويقول أيضاً: «مهما تكون المحاكاة البسيطة، لما هو قائم في الطبيعة، محاكاة دقيقة، فإنها لاتهب أحداً حق الحصول على اللقب المقدس لفنان».

ليس «بو» إذن «مصوراً للحياة» لكنه بناء للأشكال ومخترع لها. ومن هنا جاء الاستكشاف، المشار إليه سابقاً، للأجناس الأكثر تنوعاً (حين لا يكون اختياراً لها). وبعدها إحكام عناصر القصة أكثر بكثير من وضعها متوافقة مع معرفتنا عن العالم. ويبلغ «بو» مرة أخرى أيضاً أحد الحدود: إنه حد محظوظ التقليل، وإظهار البناء إظهاراً استثنائياً.

ذلك الاختيار الأساسي ذو نتائج عده، تُعدّ بين السمات الأكثر تمييزاً للكتابات «بو». فلنراقب بعضاً منها.

إن قصص «بو» أولاً (مثل كتاباته الأخرى كلها)، مبنية على نحو دائم بدقة تصوّي. فتراه يؤكّد على هذه الضرورة في نظريته حول القصة القصيرة (وقد ذكرها مفصّلة في تحليل لقصص هاوثورن). «لقد قام كاتب ماهر ببناء حكاية . فإن يكن يعرف مهنته، لا يعمد إلى صياغة أفكاره وفقاً للأحداث الطارئة ، ولكنّه بعد أن يصوغ تأثيراً وحيداً بعنایة وتفكير ، يحدد لنفسه غاية إنتاجه فيبتكر الأحداث الطارئة حينذاك - ويوفق ما بين الأحداث - مما يتبع له أن يحصل بشكل أفضل على التأثير الذي صاغه مسبقاً . وإذا لم ترم عبارته الأولى إلى أحداث ذلك التأثير فقد فشل من الخطوة الأولى . كما لا ينبغي أن ترد في العمل كلّه كلمة واحدة لا ترمي بشكل مباشر أو غير مباشر إلى تحقيق الهدف المرسوم من قبل».

أمّن لنا أن نتعرّف ، في الاستشهاد السابق ، المأخوذ من تكوين قصيدة على نمطين اثنين من القسر الداخلي : نمط يتميّز إلى السبيبية والتماسك المنطقى . وأخر إلى التنازير والتعارض والارتقاء ، مما يسّبّغ على العمل تماسكاً يمكن أن نقول عليه فضائياً . إن تشدد السبيبية يؤدي إلى قصص مبنية وفقاً للمنهج الاستنباطي المحبّ إلى نفس «بو» ، ومنها الخنسة الذهبية أو الرسالة المسروقة أو قتل مزدوج في شارع مورغ . لكنه أيضاً ذو نتائج أقل فوريّة . حتى ليسعنا أن نتساءل ما إذا كان اكتشاف «شيطان الانحراف» من قبل «بو» يساهم في ذلك . يمكن قوام هذه الحالة الفكرية الخاصة في التصرّف «من أجل السبب الذي لا يجعل ذلك واجباً علينا» . لكن بدلاً من البقاء عند مثل ذلك التأكيد السلبي ، يقوم «بو» ببناء قابلية للفكر البشري تقوم خاصيتها على تحديد مثل تلك الأفعال . وهكذا فإن الإشارة الأكثر عبّيّة ظاهراً لا تظلّ من غير تفسير ، بل تساهم أيضاً في الجبرية العامة (فيكتشف «بو» في طريقه بعض البواعث اللاواعية) . ويكتنّا أن نعدّ بصورة عامة إن جنس الخارق يجتذب «بو» تحديداً بسبب عقلانيته (لا رغمّ عنه) . وإذا ما التزمنا

التفسيرات الطبيعية، صار من الواجب علينا القبول بالمصادفة وبالتطابقات في تنظيم الحياة، وإذا مارغبنا في أن يكون كل شيء محدداً، علينا القبول أيضاً بالأسباب الفوق طبيعية. وكان دوستوفسكي يؤكّد الأمر نفسه لدى «بو» - على طريقته: «إن كان خارقاً فليس ذلك على نحو سطحي». إن «بو» خارق لأنّه فوق عقلاني، لا لأنّه لا عقلاني وليس من تناقض بين القصص الخارقة وبين قصص المشاكسة.

يجري تجاوز التشدد السببي بتشدد مكاني شكلي. أما الارتفاع فهو قانون الكثير من القصص: يستأثر «بو» بادئ الأمر باهتمام القارئ عبر إعلان عام لأحداث خارجة عن المألوف وفي نيته أن يقصّها. ويقوم من بعد بعرضٍ خلفيٍّ للحدث كلها مع كثير من التفاصيل. بعدها يتسرّع الإيقاع حتى الوصول في الغالب إلى عبارة نهائية محملة بأكبر قدر من الدلالة، تلقي الضوء على الغموض ببراعة متزنة، معلنة عن وقوع حادث يكون في الغالب رهيباً. وهكذا فالجملة الأخيرة في القط الأسود هي: «احتجزتُ الهولة في القبر!» أما في القلب الكاشف فهي: «ذلك هو خفقان قلبها المرعب!» وفي سقوط منزل أوشر، يقود كل شيء إلى هذه الجملة: «لقد وضعناها في القبر وهي حية!».

تُطبق تلك الجبرية الشكلية على مستويات مختلفة. أما أكثرها فصاحة فمستوى الأصوات نفسها، حتى إن الكثير من القصص تدور على طريقة التلاعب بالكلمات: وتلك على نحو خاص حال عدة حكايات متنافرة مثل: مأسدة، الملك طاعون، محادثة صغيرة مع موبياء (يدعى بكل هذه القصة الأخيرة ألاميستاكو، ومعناه «كل ذلك ضلال»). لكن الحال كذلك في الغالب بالنسبة لحكايات أخرى، حيث الجبريات الشكلية أقل وضوحاً. فلقد تحكم جان ريكاردو من البرهان على الدور الذي تؤديه بعض التطابقات الفعلية في قصص قصيرة مثل الخنسة الذهبية وذكريات السيد أوغست بيلدو. وهناك أخيراً البناء الداخلي، والقصة المروية وفقاً له، داخل قصة أخرى، ومتاثلها في كافة مناحيها، وذلك شائع لدى «بو»، وملموس على نحو خاص في سقوط منزل أوشر، حيث تقلد القصة الإطار في آن معاً، لوحةً وكتاباً تجعلنا نتعرف عليهما.

يُخضع كل مستوى من تنظيم النص لمنطق متشدد. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه المستويات متساوية فيما بينها على نحو دقيق. ولنشر إلى مثال واحد: أن الحكايات الخارقة و«الجادة» في قصص جديدة خارجة عن المألوف، تُروى على الدوام بصيغة المتكلم، ويفضل أن تكون الشخصية الرئيسة، من دون وضع مسافة بين الراوي وحكياته (تلعب ظروف السرد دوراً هاماً في ذلك): وهكذا الحال في شيطان الضلال والقط الأسود وويليام ويلسون والقلب الكافش وبيرينيس، ومقابل ذلك فإن الحكايات «المتنافرة» مثل الملك طاعون والشيطان في برج الكيسة، وأمسدة، وأربع دواب في واحدة، ومناقشة صغيرة مع موبياء، أو قصص الهلع مثل هوب - فروع وقوع الموت الأحمر، مروية بصيغة الغائب أو على لسان راوٍ شاهد وليس فاعلاً. فالأحداث متباudeة والإيقاع مزخرف . وما من سبيل إلى أي تشابك .

أما الاستبعاد الثاني لل اختيار الأقصى الذي قام به «بو» (ضد المحاكاة من أجل البناء) فهو اختفاء السرد أو اختفاء شكله البسيط والأساسي على الأقل . ويمكن لهذا التأكيد أن يشير دهشتنا، في حين أنها نعرف أن «بو» هو الراوي بامتياز . لكن قراءة متأنية سوف تقنعنا بأنه ليس لديه البتة تقريراً من تسلسل بسيط للأحداث المتالية . وحتى في قصص المغامرات التي تقارب أكثر فيما بينها مثل مخطوط داخل قارورة أو آرثر غوردن ييم ، فإن القصة التي تبدأ بسلسلة بسيطة من المغامرات ، تتحول إلى غموض وترغمنا إلى العودة إليها وإلى قراءة جديدة أكثر تنبئاً لأحاجيها . كذلك هي الحال بشأن قصص المشاكسة والتي هي بعيدة جداً ، ضمن هذه الوجهة ، عن الأشكال الراهنة للرواية البوليسية : منطق الحدث الروائي يستبدل بمنطق البحث عن المعرفة ، فلا نشهد من تسلسل للعلل والنتائج البتة ، بل نشهد استنتاجها فقط ومن بعد .

هناك غياب للقصة التقليدية وغياب أيضاً لعلم النفس المشترك بوصفه وسيلة لبناء القصة القصيرة . وتقوم جبرية الأحداث مقام الحافز النفسي ، على

نحو ما لاحظنا غالباً، شخصوص «بو» الذين هم ضحايا سببية تتجاوزهم، يفتقرون للعمق على الدوام. وليس «بو» ب قادر على بناء غيرية حقيقة. فالحديث مع الذات (المونولوج) هو أسلوبه المفضل، حتى إن حواراته (حديث ... ، محادثة ...) هي أحاديث مقتنة مع الذات. ولا يمكن لعلم النفس أن يستهويه إلا مسألة من بين مسائل أخرى، وغموضاً يلزم استجلاؤه. أي موضوعاً، لمنهج بناء. والبرهان على ذلك قصة مثل الرسالة المسرورة، حيث يفتقر دوبيان، وهو شخص دمية، لكل «عمق نفسي» بالمعنى الروائي، فيتصوغ بكل صفاء قوانين الحياة النفسية البشرية.

تقوم القصة في جوهرها على المحاكاة، مكررة في تتبع الأحداث التي تستحضرها، تتبع الصفحات التي قلبها القارئ. إذن سوف يعثر «بو» على الوسائل القيمية بتخلصه من ذلك. والأكثر جلاء في البداية أنه سيستبدل بالقصة الوصف حيث تتعارض سكونية الأحداث الموصوفة مع حركة الكلمات. ويؤدي ذلك إلى قصص وصفية عجيبة، مثل جزيرة الجنية أو ملكية آرنهايم أو أيضاً يت لأندور الريفي، حيث يدخل «بو» متتاليةً بعد فوات الأولان. لكن هذه تنتهي لسيرورة الملاحظة، لا للواقعة الملحوظة. وما يلفت النظر أكثر أن هذا الاتجاه نفسه يحول قصصاً «سردية» إلى تجاوز متقطع للحظات ساكنة. فهل قصة قاع الموت الأحمر سوى توزيع سكوني لثلاث لوحات: الحفل، والقناع المثير للقلق ومشهد الموت؟ أو ويليام ويلسون حيث تختزل حياة بكاملها لتقتصر على بعض لحظات موصوفة بدقة كبيرة جداً؟ أو أيضاً بيرينيس، حيث تسرد حكاية طويلة بالزمن الماضي (أحداثها إذن متكررة وغير موحدة) متبرعة بصورة المتوفاة ومفصولة من بعد بسطر من النقاط ثم بوصف لغرفة الراوي؟ أما في موضع الاستراحة - في القسم الأبيض من الصفحة - فجرى الشيء الأساسي: انتهاء حمرة الضريح، ويقطة بيرينيس والحركة المجنونة التي جاءت بأسنانها إلى علبة من الأبنوس موضوعة على مكتب إيجايوس. والحضور وحده للسكنون الذي يجعلنا نتبين زوبعة الأحداث.

يقوم «بو» بوصف نتف من شيء كلي، ويختار التفصيل أيضاً من داخل هذه النتف. فيطبق إذن، عبارات بلاغية، ثنائية مجاز مرسل. لقد أشار دوستويفسكي أيضاً إلى هذه السمة: «هناك خاصية في قدرته على التخييل، ليست متوفرة لأحد سواه». فترى جسم الإنسان بشكل خاص وقد اخترل لديه ليقتصر على واحدة من مكوناته. تلك هي الحال مع أسنان بيرينيس: «كانت هناك - ثم هناك - وفي كل مكان - مرئية، ملموسة أمامي. طوبيلة ضيقَة ناصعة البياض، مع شفتين شاحبتين تقلبان حولها، مطوطتين على نحو مفزع مثلما كانتا فيما مضى». أو عين العجوز القلب الكاشف: «كانت إحدى عينيه تشبه عين صقر - عين لونها أزرق شاحب مع نقطة في قرنيتها ... رأيتها بوضوح كامل. كلها بالأزرق الكامد وعليها غطاء بشع جعل النخاع يتجمد في عظامي». (كان ذلك العجوز عيناً واحدة وقلباً يخفق - ليس إلا). وكيف لنا أن ننسى أيضاً أن القط الأسود كان بعين واحدة؟

حين ينوه التفصيل بمثل ذلك العبء، لا يعود وسيلة لخلق إحساس بالواقع، (مثلاً ما ستكون عليه الحال لدى كل من فلوبيير وتولستوي على سبيل المثال) فيصير رمزاً. ويتلاءم الرمز تماماً مع اختفاء السرد، وهي من مزايا «بو» انتشار بالعمق، لا بالامتداد. فلديه تناغمات مع السكون، إذن مع الوصف. وتغيل آثار «بو» الأدبية كلها إلى الرمز (وهذا ما يفسر - عرضاً - أن النقد التحليلي النفسي، وهو أبرز الصيغ النقدية الحديثة، شغوف بالأدب الرمزي). وبعض الحكايات رموز معلنة (تحمل إحداها عنواناً إضافياً: «قصة تحتوي على رمز»): من أمثل: الصمت، الصورة البيضوية، نقاش صغير مع موبياء، ويلiam ويلسون. وتنفتح حكايات أخرى بدقة أكبر على التفسير الرمزي من غير أن تتطلب بالضرورة (مثل ليجيا أو الرسالة المسروقة).

أما الاستبعاد الثالث (لا الأخير) للاختيار الجوهري لدى «بو»: فهو أن حكاياته تنزع إلى اتخاذ الأدب موضوعاً: إنها حكايات قاعدية الأدب. أما اهتمامه المستمر بالمنطق فدفع به لأن يجعل من القصة أحد موضوعاته. وسبق أن رأينا وجود

قصص جرت صياغتها «من الداخل». فمن المهم أن نشير إلى أن الكثير من القصص القصيرة تنتهي خطأً ساخراً، لأنها موجهة نحو موضوعها الظاهري مثلما هي موجهة نحو نص أو جنس سابق: إنها من جديد الحكايات المتنافرة التي قام بودلير بترجمة بعضها فقط. أما تعرف الجمهور عليها فعانيا على ما ييدو من أنها تفترض الألفة مع تقليد أدبي ما.

إن «بو» إذن، وفي كافة الاتجاهات، كاتب الحدود - وذلك في آن معاً فضلاته الرئيس وحده إذا صح القول. لقد أبدع أشكالاً جديدة. واستكشف أماكن مجهلة، ومن المؤكد أن إنتاجه هامشي بالضرورة. ولحسن الحظ، يبقى في كل عصر، قراء يفضلون الهوامش على المركز.

رواية شعرية

يُجري نوفاليس في روايته هاينريش فون أوفتر دنفن^(١)، ولرات ثلاث، مقارنة بين نوعين من الناس. المقارنة الأولى يجريها هاينريش نفسه، أثناء حديث مع الباعة الذين يرافقونه في سفره. وتدور المقارنة تحديداً حول «طريقين اثنين لبلوغ معرفة التاريخ البشري». «الطريق الأول صعب ولا نهاية له، فيه انعطافات لاتحصى: هو طريق التجربة. أما الآخر فيمكن قطعه بوتيرة واحدة أو ما يشبه ذلك، وهو طريق التأمل الداخلي. من يسلك الطريق الأول يقتصر على استنتاج شيء من الآخرين، ضمن عملية حسابية لانهاية لها. أما الآخر، وعلى خلاف من ذلك، فيرى على الفور طبيعة الأشياء كلها وكل ظرف، ويعرفها حدساً بشكل تلقائي»، حتى ليقوى على التفحص داخل التنوع الحي لتشابكاتها، مقارناً كل شيء بالأشياء الأخرى كافة، وعلى درجة من اليسر كمن يقارن بين أشكال مصوّرة في لوحة».

أما في المرة الثانية فإن الكاتب نفسه هو الذي يتولى الكلام؛ نحن في بداية الفصل السادس. وهاكم صورة النوع الأول من الناس: «لا يسع الناس الفاعلين، وهم الذين ولدوا للسيطرة على العالم، أن يبدؤوا على نحو مبكر جداً بدراسة كل شيء بأنفسهم والانصراف إليه. (...) وليس مباحاً لهم الانصراف إلى التفكّرات الصامتة، أو الرضوخ لدعوات الفكر التأملي. فلا يسع فكرهم بأي حال أن يعكف

Heinrich von Ofterdingen (١)

على ذاته وليس لروحهم أن تكون مستقرة في التأمل . بل عليهم خلافاً لذلك أن ينفتحوا على العالم الخارجي من غير انقطاع ، واضعين زخمهم كله ويقطّعوهم وفعاليتهم في خدمة الذكاء . أولئك هم الأبطال الذين تمور من حولهم وتتدافع الأحداث التي لا تنتظر سوى التوجيه والإيجاز . فلدي أولئك الناس القدرة على تحويل نزوات الأقدار كلها إلى وقائع تاريخية ، وحياتهم سلسلة متصلة من الأحداث الفريدة والمعقدة في آن معًا ، أحداث مذهلة ومتألقة ومشهودة» .

حاكم الآن وصف النوع الثاني . «ليس الأمر على ذلك النحو مطلقاً مع أناس خاشعين ومطمئنين ومجهولين ، فالعالم بالنسبة لهم داخلي ، والفعل تأملي والحياة ازدياد سريٌّ وكتم للقوى الكامنة في الداخل . ولا يدفع بهم نحو الخارج أي نفاد صبر . وإن لم يكن المسرح الفسيح للعالم الخارجي يشير فيهم أية رغبة في الظهور بأنفسهم على خشبته ، فذلك لأنهم يجدون المشهد على درجة من الروعة والفائدة تدفع بهم لتمضية وقت فراغهم في تأمله . (...) أما الأحداث ذات الأهمية الفائقة والتتنوع الشديد فلا تسبب لهؤلاء الناس سوى الاضطراب . فنصيبهم حياة كلها بساطة ، وحسبهم القصص والكتب لتكوين معرفة عن كل ما يظهر في العالم والإحاطة بكل ما يحتويه . (...) ففي كل خطوة يخطونها داخل أنفسهم ، يحققون .. اكتشافات مذهلة حول جوهر هذه الدنيا ودلالتها . أولئك هم الشعراء ... »

أما في المرة الثالثة أخيراً فإن كلينغور هو الذي يذكر سريعاً بالتعارض نفسه ، فيكتفي بالإشارة إلى التناظر التام بين النوعين من الناس ، فيقول : «إن الأبطال هم الوجه الأكثر نبلأً في مواجهة الشاعر ، إنهم الصورة المقابلة والوزن المعادل». ويلاحظ نوفاليس ، في مقارنة أخرى ، أن الشعر إن كان يسعه أن يستنهض البطولة ، فليس العكس بصحيح على الإطلاق .

ويسعنا أن نرسم مخطططاً لذلك التعارض ، ليكون ماثلاً في الذاكرة :

<u>الشعراء:</u>	<u>الأبطال:</u>
تأمل	تجربة
تفكير	فعل
جوهر العالم ومدلوله	شُؤون العالم
حياة بسيطة جداً	أحداث مؤثرة ومشهودة
اهتمام بمشاهدة العالم	توظيف للشخصية نفسها
معرفة فورية	تعلم مندرج في الزمن
روح	جسد
إدراك حديسي لكل شيء على حدة، ثم المقارنة بين الأشياء.	انتقال من شيء لآخر بالاستنتاج
تنامي في القوى الداخلية	سلسلة متصلة من الأحداث
هوية غامضة للأشياء، للكون الصغير والكون الكبير.	الإبقاء على التنوع والتفرد

إلا أن نوفاليس يعتقد أن روایته نفسها تنتمي إلى سلسلة ، تعرف نفسها أيضاً بالتعارض مع سلسلة أخرى ، وتبين ذلك عبر بعض ملاحظات موجزة تقع في مسودات هانيريش فون أوفر دينغن وفي مخطوّطاتها . فقد كتب يقول : «ليس من مرحلة انتقال تاريخية حقاً للعبور إلى القسم الثاني». وقال أيضاً : «تنظيم روایة هانيريش وتماسكها التاريخي». تماسك وتواصل شعريان ، غير تاربخين . ونرى صديقه تيك أكثر وضوحاً في الملاعِض الذي يعلق فيه على تاليه الروایة ، وفقاً لما وصف له نوفاليس : «قلما كان يهمه في الواقع أن يصف هذه الواقعية أو تلك ، وأن يتناول الشعر [وقد تجلّت هويته موضوعاً عاماً للكتاب] تحت مظهراً ما ليصوّره بحكايات وأشخاص . كان في نيته ، خلافاً لذلك ، وعلى نحو ما يبيّنه على كل حال بجلاء تام في الفصل الأخير [بل ماقبل الأخير] من القسم الأول ، أن يعبر عن

الجوهر نفسه للشعر وأن يلقي الضوء على قوله الأشد عمّقاً. (...) فالطبيعة والتاريخ وال الحرب أو الحياة العادلة بكلّة تُرّهاتها تحول وتُنقلب إلى شعر ... إن جنساً تاريخياً أو سردياً، مذكوراً على نحو أجوف من قبل تيك وكذلك نوفاليس، يتعارض مع جنس آخر، هو جنس شعري.

هناك بالتأكيد ما يغرينا لإجراء دمج بين التعارضين. بل إن نوفاليس نفسه يقوم بأكثر من دعوتنا إلى ذلك. وليس ذلك بناجم فقط عن تسميته الناس «شعراء» والنصوص «شعرية». بل لأن التذكير الثاني (وهو الأطول) بالنوعين من الناس يفضي إلى البَيْنَة: «ولد هاينريش» ليكون شاعراً، على نحو عميق وبالفطرة». إن رواية هاينريش فون أوفرت دينغن، بعدها قصة حياة شاعر، لقصة حياة بطل، لتجسد الجنس الشعري والإنسان الشعري في آن معاً.

لابد للقارئ اليوم من أن يندهش للتناقض القائم بين ما يراه على صفحة الغلاف عنواناً: هاينريش فون أوفرت دينغن، رواية، وبين الطابع القليل الروائية للصفحات التي تستقع عليها عيناه من بعد. وسوف أرى شرحاً لهذا الانطباع في المقارنة التي يجريها نوفاليس بين نوعين من النصوص: رواية شعرية من ناحية، سيكون أوفرت دينغن مثلاً عليها، رواية يمكن أن ندعوها سردية لواجهتها الأولى. وهناك ما يحدو بي لأن أسبغ على هذين الجنسين، ليس فقط الصفات المذكورة على نحو موجز بشأن النصوص، بل أيضاً تلك الأكثر غزارة والتي تميز النوعين من الناس. بل إنني أرى في الملامح المميزة لأوفرت دينغن، طريقة ما لوصف خطاب الشعر، على النحو الذي جرى في العصر الرومنطيقي وبعده. ولكن كيف الانتقال من الأشخاص إلى طبقات النصوص؟

لنأتبع هنا حالات الحدس لدى نوفاليس واحدة فواحدة، حتى لو احتفظت بها ماثلة في ذهني. لكنني سأسعى بالأحرى لأن أجعل استبصاراتي أنا وأوضحة.

لقد قرأت الكتاب فخرجت منه بانطباع عن «رواية ليست مماثلة تماماً لما عدتها». وعبرَ النعتُ «شعرية» ذهني على الفور. بدأت عندئذ أبحث في النص، عن النقاط التي قادتني إلى ذلك الانطباع.

اتخذت من نفسي إذن مثلاً لهذا القارئ المعاصر، وحاوت أن أدون كافة التفاصيل التي بدت لي منذ فصل «الرواية» الأول «روائية» قليلاً. فال فعل الأول المروي (في العبارة الثانية من النص) هو أن البطل المراهق «يفكر» وهو فعل ضئيل الفاعلية. ناهيك بأنه لا يفكّر بفعل آخر مادي، بل بأحاديث رجل غريب، عن غرامه بزهرة زرقاء، وذلك كل ما سنعرفه عن الأمر. إذن، وبidle من فعل يشبه قولنا: «يفعل المراهق ذلك الشيء» نجد أنفسنا حيال: «يفكر المراهق في أن الغريب قال: إن الزهرة الزرقاء أثارت هوى»: فلا يأتي الفعل الحقيقي إلا في المرتبة الثالثة. والحال كذلك بشأن الفعل الثاني، فهو أيضاً ذكرى تتعلق بحكايات سمعت فيما مضى.

الفعل التالي هو: اليافع يحلم. ويستهل قصة ذلك الحلم. يشتراك التذكر والحلم في أنهما ينقلان القصة إلى صعيد آخر، ويفتحان سطراً سردياً جديداً وبالتالي يعلقان القصة البدئية. استوقفني في ذلك الحلم عنصران اثنان. فهاينريش يحلم بأنه يحلم بـ «أحداث يعجز عنها الوصف»: إنه حل يبدأ فيصير مألفاً لدينا، ويقطع سير إحدى القصص، من غير أن يقوى على قول الأخرى. أما العنصر الثاني فيقع في نهاية الحلم، وليس بمثير للدهشة حقاً مالم ننسَ أنها في حلم: إنه تحول الزهرة الزرقاء إلى «وجه عذب». علينا، مالم نقبل بالفوق طبيعياً، أن نبحث عن معنى مجازي لهذه الكلمات: قد لا يكون التماثل بين الزهرة والمرأة إلا مجازياً؟

أما وقد انتهى الحلم فإننا نصل إلى فعل ليس طابعه بأكثر فاعلية على الاطلاق: ينخرط اليافع (هاينريش) وأبوه في نقاش ذهني حول طبيعة الأحلام.

لكن وجوده إذا ما أخذ كفعل لا يؤثر بشيء على مجرى القصة، لا هو ولا مضمون ذلك النقاش. فالحلم هنا ينظر إليه بأنه وسيلة للتواصل: هنالك إذن تواصل داخل التواصل. ويجري استذكار أحلام أشخاص آخرين، من غير توضيح دقيق لمضمونها. فهابيريش يروي أن الكاهن روى حلمًا.

ويروي الأب بدوره ذكريات تتعلق بلقاء مع رجل عجوز، دار أثناءه حديث كان الشعر موضوعه. يروي الأب إذن أن العجوز روى له أن الشعراء يرونون... ويستذكر من بعد حلماً، ويعود إلى عشرين سنة خلت. وتتوالني الدهشة هذه المرة من القراءة الأولى، مثل هابيريش، من مماثلة ذلك الحلم لحلمه: فالحالم يدخل هنا، كما هنالك، داخل مغارة في الجبل، فيبهره النور فيخرج إلى السهل فيكتشف زهرة حارقة. ذلك التوازي يُضعف أيضاً لدى واقعية الأفعال المذكورة، فقد تكون وهمية، لاسيما أنها واقعية مشوّشة مسبقاً مادامت تتعلق بأحلام. واكتشفت لدى القراءة الثانية توازيات جديدة بين جزء آخر من ذلك الحلم والتطور الإجمالي للقصة. والأمر كذلك بشأن قسم من الحلم السابق لهاابيريش (موت المحبوبة). ويتنهي الفصل بنهاية هذا السرد الأخير للحلم.

الشخص انطباعي فأقول: تتحصر حدود القصة الأولى بأشياء قليلة جداً، لاسيما أنها لا تكتف عن الانقطاع بقصص ثانية. وبالواسع تدوينها دون كبير اختصار بقولنا: إن هابيريش يتذكر ويحمل ويستيقظ فيتكلم عن الحلم بشكل عام ويصغي لأبيه وهو يتكلم عنه. ولا يتوازن هذا الإيجاز في حكايات الدرجة الثانية (التي لاتفي تنقطع من ناحيتها بحكايات الدرجة الثالثة): إن الأفعال التي تكونها، مثلها مثل أفعال القصة الأولى، داخلية بادئ الأمر ولا تترتب عليها أية نتائج في نهاية القصة. فالتوازي والميل إلى المجاز يؤديان إلى خلق ذلك الانطباع المختلف تماماً عمما تخلقه «رواية» في المأثور.

إن متابعة تلك القراءة صفحة صفحة سوف تسبب السأم. وأظن أن الأساليب نفسها هي التي تحافظ على المناخ «الشعري» طيلة الرواية. إذن سوف أحاول أن أفصّلها واحداً واحداً واضعاً في الحسبان مظاهرها الأخرى. ولقد اجتذبت انتباхи أربعة أنماط من الأحداث: طبيعة الأفعال، ترصيعبات القصص أو قصص الدرجة الثانية. التوازيات. المجاز.

١ - طبيعة الأفعال: إن الأفعال المحسوسة في القسم الأول من هاينريش فون أوفردينغن والتي لا يتولى أمرها راوٍ ثانٍ يمكن عرضها على النحو التالي: يسافر هاينريش ويصل إلى مقصد من غير أن يواجه أي عائق. ويقع وهو هنا لك في حب ماتيلد التي تبادله الحب بدورها. ذلك كل شيء، ونحن متتفقون على أنه ليس بكثير حال نص من مئة وخمس وعشرين صفحة. ليست تلك الأفعال بكثيرة، وليس فيها فوق ذلك من شيء خارق. ليست تلك «بأحداث مذهلة ومشهودة» على حد تعبير نوفاليس. فالكيفية لاتكافئ الكمية.

لكني قمت بعمليات حصر عدة، كي أصل إلى هذا التعداد. واحتفظت فقط بالأفعال المحسوسة، والتي سردها الكاتب فوق ذلك على نحو مباشر. إننا نقع في الواقع على المزيد من الأفعال المحسوسة في بعض الحكايات المرصّعة: فتلك هي الحال في الحكايات التي يقصّها الباعة أو في أقوال سوليمانا وعامل المنجم والناسك. ولندع الآن الأثر الناجم عن ترصيعبتها جانباً. ففي القصة التي يتولاها الكاتب أفعال أخرى كثيرة، لكننا نميل إلى وصفها بـ«التفكيرات» على ما يوحى به نوفاليس. إنها أفعال من الدرجة الثانية على طريقتها: لا لأنها تروى من قبل راوٍ ثان، بل لأنها لا يمكن أن تقع إلا ردّاً على فعل آخر، سابق بالضرورة: وتلك حال «التذكر» أو «تفكير في» «فكرة». إلا أن في ذلك تسمية النشاط الرئيس لهاينريش. ذلك أن الاهتمام الذي يوليه لـ«مشهد العالم» يسود عن بعد مساهمته الخاصة في مجرى الأحداث.

هناك نشاط آخر موضع تقدير كبير من شخصوص الكتاب: إنه الكلام (إذ تختل «القصص والكتب» قسماً كبيراً من وقتهم). وذلك في واقع الأمر فعل محسوس. وينبغي أيضاً أن نوضح طبيعة الأقوال المذكورة هنا والمكانة التي تحتلها ضمن تنوع الأحاديث. فالكلام في الواقع فعل من الدرجة الأولى، ضمن المعنى الذي تقدم. لكننا أقمنا الاهتمام عندئذ لفعل الكلام نفسه وليس لما يجري تناقله: ينبغي على شهرزاد، من أجل أن تبقى على قيد الحياة، أن تتكلّم (جيداً)، بصرف النظر عما تقول. لكن الكلام بهذا المعنى ليس موضع تقدير في رواية نوفاليس: ليس هناك من اهتمام خاص يُولى لواقع أن الشخص يتكلّمون.

ومع ذلك فإن كلمة متعددة على نحو خالص ليست متعارضة بعد مع الفكر الرومنطيقي. حسبنا أن نفكّر في ذلك الأسلوب الشائع في رواية المغامرات حيث يقوم الشخص بالاستطراد (أو بالترصيع) من قصة إلى قصة: إن لم يكن الكلام فعلاً، بالمعنى القوي، فيمكن لضمونه أن يكون قصة من الأفعال. لكن إذا ما وضعنا جانباً بعض الاستثناءات المذكورة، فالحال ليست كذلك بشأن ما يتبارده شخص هاينريش فون أوفردنغن من أقوال: فأحاديثهم تتوزع في الواقع على زمرتين رئيستين: إثنا من ناحية قصائد يجري إلقاءها أو إنشادها. فهذا شاعر المستقبل، في الفصل الثالث وقد «استولت عليه رغبة لاتقاوم في كتابة بعض كلمات على الورق». ثم يبدأ من بعد بإنشاد أغنية شعرية أمام حميـه. أما في الفصل الرابع فنسمع بادئ الأمر نشيد الصليبيـين، ثم من بعد «الغناء البارع والفتـان بصوت امرأة». ويعني عامل المنجم مرتين في الفصل الذي يليه وي يعني الناسك مرة واحدة. وهذا هو شفانـغ يعني أولاً في الفصل السادس ثم كلينغـسور. ويدوـن نوفاليس ضمن تطلعاته للقسم الثاني: «قصيدة مقدمة وقصيدة خاتمة وعنوانين لكل فصل. وبين كل فصل وفصل يتكلـم الشـعـر».

غالباً مانصادف نطاً آخر من الأحاديث حيث يكون الفاعل عاماً. وتلك هي حال معظم الحوارات في أوفردينغن . ولقد رأينا الأب والابن من قبل يتحاوران بشأن الحلم بشكل عام . وبشأن هاينريش والباعة ، والطرق التي نصل عبرها إلى معرفة التاريخ . وتقارن محادثة أخرى ، تجاري بين الشخصين عينهما ، ما بين التصوير والموسيقى والشعر ، وذلك ما يجري أيضاً ضمن حديث بين هاينريش وكلينغسون . فيتناول الكلامُ الدينَ ، في الفصل الرابع . ويتناول في الفصل الخامس الشروط الدفينية في باطن الأرض . كما يتناول مزايا العزلة ومثالبها . وحتى الحديث بين هاينريش وماتيلد نراه يدور حول الهوى بصورة عامة بدلاً من أن يتناول الشعور الذي يجمعهما؛ إن ما كان يثير اهتمامهما أكثر من «أمور الحب»، إنما هو «جوهر» الحب .

تلك الأفعال الداخلية (التفكير) أو المجردة (المناقشات) إنما تفرض الخياد على لحظات الفعل النادرة بالمعنى الأشد . فتلك هي حال اللقاء بين هاينريش وماتيلد . أو حال عامل النجم ورفاقه مع الزاهد أيضاً . ويوسعنا الاعتقاد لمرة واحدة أننا ضمن وضع حديب برواية سوداء (غوتيك) : زيارة لليلة لبعض المغافر واكتشاف عظام مجهرولة الأصل ونشيد من باطن الأرض . وتكتشف مغارة ثانية فيها رجل جالس . فما الذي يجري حينئذ؟ يدخل عامل النجم والزاهد في جدار تحريدي جداً حول الفائدة من العيش ضمن المجتمع . وإن الأفكار الفائضة التي ترافق أصغر فعل (رحيل هاينريش على سبيل المثال) تلعب بطريقة أخرى نفس الدور الذي يفرض الخياد .

إن الأفعال في أوفردينغن ، «الرواية» بعض الشيء بحد ذاتها ، تولد تأثيراً مماثلاً عبر الطريقة التي تتسلسل فيها فيما بينها . وإن أبرز الأنماط السببية التي نراها ضمن حقل العمل في روايةٍ ما ذات نوعين : إما أنه حدث يثير حدثاً آخر (هذه حال قصة المغامرات الكلاسيكية)؛ أو أن الحدث الجديد يساهم في الكشف عن حقيقة

خفية . لكن أيّاً من هذين الشكلين للسببية غير ممثّل في كتابنا . ولسنا نرى أي سرّ ، فالسببية الحديثة تقتصر على تعاقبات من نوع : رحيل ، سفر ، وصول . وهنالك نوع آخر من السببية المتعلقة بالرواية النفسية : إذ تسهم الأفعال كلها في تكوين الطبع (على نحو يتعارض بعض الشيء مع الطبائع لدى لابرومير ، حيث تنجم عن الطبع سلسلة من الأفعال التي تجسده) . لكن لا يسعنا القول إن هاينريش يمثل طبعاً ، كما أن فن التحفيز النفسي غريب عن نوفاليس كل الغرابة . وأخيراً ، لانقع أيضاً في هذه الرواية على تلك السببية التي أسميتها «إيديولوجية» والتي تقوم على أن الأفعال كلها تنشأ عن قانون مجرد ، وعن مفهوم لطبيعة الإنسان الأخلاقية ، على سبيل المثال ، على نحو مانشاً في العصر نفسه تقريرياً في قصة أدولف لبنيجامان كونستان .

غير أن الأحداث المختلفة التي يرويها أوفتر دينغن لا تفتقر إلى الترابط . فهي تساهمن كلها ، كما في الرواية النفسية تقريرياً ، في تكوين هاينريش : ليس في تكوين طبعه بل في تكوين فكره . فكل لقاء تالٍ يجعله يكتشف قسماً من البشرية أو من العالم ويغني كيانه الداخلي . وليس هنالك ، على كل حال ، ما يُفضل التذكير بأقوال نوفاليس : حياة هاينريش نوّسرى ومتكتّم للقوى الباطنية » . «يبدو أن مايرى وما يسمع لم يكن يرمي كله إلى نزع رتاج جديد من داخل نفسه ، وفتح نافذة جديدة له» . ويعبر مقتطف عن ذلك تعبيراً قوياً أيضاً : «نفع أخيراً في هاينريش على وصف شامل للتجلّي الداخلي من أعماق الروح (innern verklärung des Genüts) ». وتحوّل القصة الجوهرى ماثلٌ حقاً لكن ما يتحوّل هو الـ (Genüt) (الروح) ليس إلا . ويترجم هذا التحوّل بشكل كامل بأحداث داخلية ، يقدم نوفاليس ، أكثر مما تقدم القصة ، وصفاً شاملأ لها .

٢ - الترصيعات . ليس للترصيعات بأي حال الدور نفسه الذي نفع عليه في رواية دون كيشوت على سبيل المثال . بل يسعنا أن نقول ، ونحن نأخذها

بمجموعها بعين الاهتمام: إنها ليست سردية إلا على نحو استثنائي. فهي في معظم الوقت، وعلى نحو ما رأينا، أناشيد أو ملاحظات مجردة جاءت على نحو ترثيسي. غالباً ما يقول نوفاليس أيضاً .. إن هنالك قصة، لكن من غير أن يوضح المضمون، تلك هي الحال في الفصل الأول بالنسبة لأقوال الغريب أو حلم الكاهن. ويكتفي في أماكن أخرى بعبارات مثل قوله: «سمعت يوماً ما كان يروى عن الأزمنة الغابرة»؛ «إذا كانت لديه فكرة عن العالم، فإنما جاءته حسراً عبر القصص التي أتيح له أن يسمعها»؛ «شرعت أم هاينريش تحدثه عن حياة البهجة التي يعيشها الناس في سُواب، وتقصص عليهآلاف القصص عن تلك البلاد». «دار الحديث حول الحرب واستحضرت ذكرى مغامرات الماضي» إلخ. هذا ونوفاليس أشد تبنّها لتمثيل الإيصال منه إلى نسخ البيان. ولنأخذ أيضاً مثال أول قصة لشاعر قام الباعة بسردها. يقول هؤلاء إنهم صادفوا أثناء أسفارهم شخصاً قص قصة شاعر قام بكتابة حكايات رائعة. غير أن هذه الحكايات التي تأتي في نهاية ترثيسي ثالث لا يجري سردها.

أما إذا أخذنا الترثيسيات القليلة والسردية بشكل خالص (حكاية الباعة الثانية، علاقات سوليمانا وعامل المنجم والزاهد، قصة كلينغسور)، حتى ونحن ندع جانبياً كل ما هو في داخل هذه الحكايات ويبعدها عن الحكايات التقليدية، فلا يسعنا إلا أن نؤكد أن حيدانها بالنسبة للقصة الأولى يجعل الأحداث المروية أقل ثباتاً ويدخل مسافة إضافية بينها وبين القارئ.

٣- التوازي . يتحكم الميل إلى التشابه أو إلى التماثل بعلاقات عدد كبير من عناصر الرواية. ويلخص تيك في الموجز هذه الظاهرة فيقول: «إن الاختلافات كلها قد جرى إظهارها هنا، وتبدو العهود من خلالها وهي تبتعد والعوالم وهي تتعارض بعده». فالتوازي الرئيس قائم بين القسمين. أما وأن القسم الثاني لم يكتب قط، فينبغي أن ندع الكلام لتيك أيضاً: «هذا القسم الثاني يحمل اسم

الإنجاز، مثلاً تلقى القسم الأول عنوان الانتظار، لأن علينا أن نرى في القسم الثاني حلّاً واتتمالاً لكل مكان في الأول يقتضي التخيّل أو الاستشعار». وهكذا كان بوسع هاينريش أن «يعيش من جديد، وضمن مجال أوسع من مجال القسم الأول، تجربته مع الطبيعة والحياة والموت وال الحرب وببلاد الشرق والتاريخ والشعر.

يتضاعف ذلك التوازي العام بطرق عدّة جدًا. فقد رأينا التشابه بين أحلام الأب والأبن. ويعلن تيك أيضًا، في بداية القسم الثاني أن «البستانى العجوز الذي يبادله هاينريش الحديث هو العجوز نفسه الذي كان استقبل فيما مضى والد هاينريش». وحين يلتقي هاينريش ماتيلد يقول في نفسه: «أليس هذا مشابهًا لحلمي كل الشبه، حين جاءتني رؤيا الزهرة الزرقاء؟». ونرى من ناحية أخرى أن التماثل بين الشخص متقدم جداً لدى نوفاليس، الذي يدوّن في مخطط خاص بالقسم الثاني: «كلينغسون هو عاشر الأطلتيتيد. ووالدة هاينريش هي الخيال. والده هو الحسّ. شفانغ هو القمر، أي الملك. وجامع الأثيريات هو عامل المنجم وهو لوفير أيضًا. (...) الإمبراطور فريدريش هو أركتور». وماتيلد هي أيضًا سيناني وهي سوليمًا في الوقت نفسه (وأيضاً الشعر والزهرة الزرقاء وإيدا) ويكتب نوفاليس قائلاً: «الفتاة هي ثلاثة الواحدة (dreieiniges Mädchen)». إنها كلها، على نحو ما كان يقول، «وجوه لوعة» يُدعى الناس لمقارنتها وإجراء تبادل داخلي فيها:

وحين تأتي قصة مرصّعة مشابهة للقصة التي رصّعتها، إذن حين يشبه الجزء الكل ، أو إذا استخدمنا لغة نوفاليس ، حين يجد المرأة «صورة مختصرة للعالم الكبير» ، يكون حيال مانطلق عليهاليوم القصة في الهاوية . وإنه لما يثير الدهشة في أوفر دينغن ذلك الفيض من الصور . وهي هنا من نوعين اثنين: فالبعض منها يتكلم عن الفن أو عن الشعر بشكل عام (عن الرمز)، والبعض الآخر عن ذلك الكتاب الخاص (الرسالة). ولن يدهش المرأة لنوع الأول: يروي تيك عن تطلع نوفاليس إلى كتابة روایات أخرى يعالج فيها موضوعات مغايرة «على نحو مافعل

ذلك في ميدان الشعر في **أوفتر دينغن**. فالشخصية الرئيسة في الكتاب شخصية شاعر. وتدور علىأسنة الباعة والزاهد وهاييريش، وكلينغسور بشكل خاص، أحاديث متطرورة جداً حول الشعر. ورأينا فضلاً عن ذلك، أن الأحاديث حتى وهي تتناول أنماطاً من الناس، ما كانت لتخرج عن الموضوع حقاً. وتتكرر حال وضع القصة في الهاوية أيضاً مراراً وتكراراً. فلقد صادفناها، مجزوءة على الأقل في أحلام البداية. وتكتشف لنا اختلالات الشخص عن حالات أخرى: فالقصة التي تملأ القسم الثالث إنما هي صورة موجزة للمجموع، مadam كلينغسور هو ملك الأطلنطي وهاييريش هو الشاعر الذي يتزوج ابنته. والحال هي كذلك بالنسبة لحكاية كلينغسور نفسه. إن المتعلقة المقتطفات بالكتاب تعلن عن انعكاسات أخرى غير محققة: «قصة الرواية نفسها». إنها تقصد على هاييريش قصته هو».

أما الوضع في الهاوية على أكمل، وأشد إثارة للدهشة فهو ذلك الذي نقع عليه في الفصل الخامس، حيث يكتشف هاييريش قصته الخاصة في كتاب من كتب الزاهد. صحيح أنه لا يفهم لغة الكتاب، لكنه يستطيع استخلاص القصة من خلال المنمنمات الملونة. إن التشابه «كامل ومدهش». بل برى «منمنمة ملونة يتعرف فيها على المغارة وعلى عامل المنجم العجوز والزاهد إلى جانبه»: يرى نفسه تقريراً وهو ينظر إلى الصور التي تظهره وهو ينظر إلى الصورة، إلخ. أما الفارق الوحيد فهو فارق الزمن: «كانوا جميعاً يرتدون بزات، تبدو كأنها تعود إلى عصر آخر». ويضيف الزاهد «إنها رواية حول المصير العجيب لشاعر، وتعرض فيها العبرية ضمن تعدد أشكالها وتبجل تبجلاً سامياً». ويغدو التوازي مثيراً حقاً للانفعال حين يقال لنا، وقد أضحي مصير هاييريش فون أوفتر دينغن معروفاً، «إن النهاية في المخطوط مفقودة».

ويكتشف القارئ إلى جانب حالات التكرار تلك وحالات التشطير، حالات من نوع آخر. تتعلق فقط بطريقة إدراك الشخصيات للعالم المحيط بها.

فحياتهم ملأى بالأحساس السبقية: وعليه فأم هاينريش ترى مسبقاً أن هاينريش سوف يتلقى بفتاة عند شفانغ. أما هاينريش نفسه فلديه حدس، وهو يغادر مديته، بالمسير الطويل الذي يتظره. فيشعر بنفسه «وقد امتلأت تماماً بالأحساس العذبة المسبقة» لدى لقاء ماتيلد. حتى أن الشخص، بصرف النظر عن الحدث الواقع، يشعرون بأنهم قد عاشوا بذلك الحدث من قبل: فلم يعد في هذا العالم، حيث فقد الدوران الزمني انسجامه، من تجربة أصلية، فالتكرار هو البدئي والشعور بـ«المعروف مسبقاً» قد غدا عاماً. «تولد لدى هاينريش الإحساس، بعد أن صمت العجوز، بأنه قد سمع ذلك النشيد في مكان ما». «كانت نفس هاينريش تتلئ إحساساً بالسابق رؤيته، وكان لديه انطباع بأنه يعبرُ رحاب قصر الأرض الباطني والسرى». ويجد الإحساس نفسه لدى كلينغسور تفسيراً جزئياً على الأقل عبر إلفة هاينريش لكتاب الزاهد: إن الأشكال المختلفة للتوازيات تعلّم نفسها على نحو متبادل.

٤ - المجازية. إن التردد المجازي، أي الإلزام الموجه إلى القارئ حتى لا يكتفي بالمعنى الأولي للكلمات التي يقرؤها، بل أن يبحث عن دلالة ثانية لها، ذلك الميل كان يعيه نوفاليس الذي كان يتكلّم في مسوداته عن «رهبة مجازية» وعن «شخص مجازيين». كذلك يشير تيك في الموجز إلى «الطبيعة المجازية» ويخلص مستنتاجاً: «إن كل شيء يؤول إلى المجاز وينصهر فيه» وذلك إلى حد دعانا نوفاليس لأن يدون على سبيل الاحتراز: «لكن ليس مفرطاً في المجاز».

يفرض المجاز نفسه من ناحية أخرى على نحو كامن في قصة كلينغسور. فهنا لك دلائل كثيرة عليها. أحدها واضح ويتمثل باختيار أسماء الأعلام، كما هي الحال في التشخيصات المجازية. فتطلق على الشخصوص أسماء مثل: ايروس، سكريب فابل، اورور، سولوي (شمس) لون (قمر)، ذهب، توتيماء وهكذا

دواليك . أما الآخر والأكثر انتشاراً فيتمثل في صعوبة الفهم لسلسلة القصة ، إذا ما اكتفينا بالمعنى الحرفي للكلام . إن الفوتوبيعي (عدم التماسك النموذجي) وغرابة التسلسلات (عدم التماسك التعبيري) يؤديان هنا دور المؤشرات للمجاز ، ويرغماننا على السير فوق طريق للتفسير مستقلة عن التواصل الدلالي الرئيس .

يبدو لي عند هذه النقطة أن بوسعنا أن ننظر إلى استمرارية التعارضين ، تعارض الأجناس وتعارض الناس ، على أنها حقيقة قائمة . ويبقى لنا أن نتساءل إن كان تعبير «شعري» صحيحاً أو أن نتساءل من وجهة نظر أخرى عن السبب النصي الداعي لوجود تلك الأساليب كلها . فيسعنا أن نقول على الفور ، إن أي واحد منها ليس شعرياً على نحو محدد ، إذا ما وقفنا على الأقل لدى وصفها العام . إن الترصيعات والتوازي بشكل خاص يمكن مراقبتها بكل يسر في الروايات الأكثر روائية (أو سردية) . وإن تضافر الخصائص النصية الأربع (ضمن أخرى) يستطيع وحده أن يحدث ذلك الانطباع ؛ فهي تحدد نفسها بالتبادل ، وتدعونا إلى تفسيرها بطريقة أو بأخرى ، وهي تنساق بفضل حضورها المتضافر في الاتجاه عينه . وليست تلك الأساليب بشعرية ، إن كانت كذلك ، إلا بواسطة ما يوحدها . ولا يغرن عن البال ، فضلاً عن ذلك ، أن ما أقوم بتحليله هنا هو حدسي أنا عن «الشعري» ، وليس الفكرة التي كان نوفاليس يكُونها عنه (مالم تكن الفكرتان متطابقتين ، وذلك ممكن) .

من ناحية أخرى ، لا أجد قاسماً مشتركاً وحيداً للخصائص النصية الأربع الآنفة الذكر ، بل أجد اثنين : الأول يتمثل في إلغاء التسلسل المنطقي الزمانى للأحداث ، واستبداله بنظام من «التطابقات» . فيسود في رواية هاينريش فون أوفر دينغن عكس ما كان نوفاليس يدعوه «الدرب الصعبة وبلا نهاية» ، درب التجربة ، أو أيضاً «السلسلة المتواصلة للأحداث» التي توجه رواية «الأبطال» ، والرواية السردية . ولقد جرى الحصول على هذا التأثير بشكل خاص (أ) عبر

التوازيات: التشابه من جانب الشعراء، والاختلاف من جانب الأبطال. (ب) عبر نمط تسلسل الأفعال. (ج) عبر الاستطرادات الناجمة عن الترصيع. أما الثاني فهو الميل إلى هدم كل تمثيل: ففي حين أن وصفاً (ساكناً) للعالم الحسي يفلت من ضربات المجموعة الأولى من الأساليب، فإن الوصف والسرد حالياً، أي كل تخيل، كأنما ترققا فأصبحا شفافين. وتساهم في ذلك قبل كل شيء مقاطع المناقشات العامة (التي يتولاها الكاتب أو الشخص) والقصائد، وبطريقة أخرى النزوع المجازي. ويقع الفارق هنا على سوية عقد القراءة الذي يربط القارئ بالنص: تحمل القراءة الشعرية قواعدها الخاصة، التي لاتنطوي، كما هي الحال مع التخيل، على بناء عالم خيالي.

كان كلينغسون يقول: «الشعر هو الطريقة التي يسلكها الفكر الإنساني في مشيته» فلا تفسح المجال لأي جنس آخر إلى جانبيها. لكنه كان يضيف أيضاً: «أن الشاعر، ول يكن بطلاً أيضاً، إنما هو حقاً رسول إلهي». فكانت تلك طريقة للعثور على الاختلاف، مادامت الأجناس الأدبية هي الإسقاط النصي لتنوع المواقف التي يتخذها الناس في الحياة.

الومضات

حُكْمِتِي مَزْدَرَةً كَمَا الْفُوْضِي فَمَا
عَدْمِي حِيَالٍ مَا يَتَظَرَّكُمْ مِنْ ذَهْلٍ؟
رامبو، (حيوات)

ليست «مشكلة الومضات»، حقيقةً، هي مشكلة تسلسلها الزمني، بل مشكلة الدلالة: عمّ تتكلّم تلك النصوص العويصة؟ وما الذي تعنيه؟ أمّا وأنّ الأدب حول رامبو غزير غزاره خاصةً، فلا يسعنا التخلّي عن الالتفات صوبه سعيًا وراء العثور على اجابة. وعلى الرغم من أن الكتاب عكفوا بأكثريتهم على أسفاره إلى انكلترا أو إلى هراري، وعلى تجاربه الجنسية المثلية أو تعاطي المخدرات، أكثر مما عكفوا على معنى تلك النصوص، فهنالك على الأقل تقدير عدد لابس به من الدراسات المخصصة لتفسير الومضات. إلا أن الانطباع الذي أحتفظُ به، لدى قراءتها، أنها تظل أدنى من المشكلة الحقيقية التي يطرحها ذلك المجموع من «القصائد نشراً»، أو أعلى منها. على إذن، من أجل أن أحدد ردة فعلي الخاصة حيال النص، أنّ الخص على جناح السرعة المواقف المختلفة التي أثارتها في الماضي، وأنّ أفسر ما يجعلني غير راضٍ عنه.

سوف أطلق على شكل أول من رد الفعل حيال نص رامبو اسم **الافهيميري** (**المؤمن ببشرية الآلهة**^(١)، والذي لا يسع المرء حقيقةً، في نظري ، أن

(١) نسبة إلى الكاتب الإغريقي افهيميروس الذي عاش في القرن الثالث ق. م. وقال إن آلهة اليونان وأشخاص الميثولوجيا إنما هم بشر جرى تأليهم بفعل خوف شعوبهم منهم أو إعجاباً بهم .(م).

يصفه بـ «التفسير». فالكاتب القديم افهيميروس، كان يقرأ هوميروس مَصْدِرًا للمعلومات حول ما ورد وصفه في الملحمه، أشخاصاً وأمكنة، على أنه يقرأ قصة مطابقة للحقيقة (وغير خيالية). فالقراءة الافهيميرية تخترق النص آنِيَا بحثاً عن دلائل على عالم واقعي . ومهما يكن الأمر مدهشاً، فإن نص رامبو، الذي يبدو رغم كل شيء ضئيل المرجعية فيما يرمي إليه، قد قُرئ في الغالب على أنه مصدر معلومات عن حياة الشاعر . ولا يخلو الأمر من عنصر المخاطرة، لاسيما أن تلك الحياة تظل فضلاً عن ذلك مجهرة، وأن النصوص الشعرية تشكل في الغالب العنصر الوحيد المتوفّر لدينا: نحن نبني سيرة الأديب الذاتية انطلاقاً من أعماله الأدبية؛ ومع ذلك نوحى بأننا نشرح أعماله انطلاقاً من سيرة حياته!

ولنحكم على ذلك اعتماداً على مثال من أحد نصوص الومضات الأكثر يسراً على الفهم: عمال. فعبارة «تلك الضحوة الدافئة من شهر شباط» والإشارة إلى أن مكان الحدث ليس الجنوب، يؤدّيان بأنطوان آدان إلى الشرح التالي: «نحن في أحد بلدان الشمال، في شهر شباط ، والحرارة معتدلة. الواقع أن الحرارة كانت لطيفة على نحو خاص بين أعوام ١٨٧٢ و حتى ١٨٧٨ (قريبة في المتوسط من الصفر في أوسلو). ودار كلام عن سفر رامبو إلى هامبورغ في ربيع عام ١٨٧٨ ، ويمكن لتلك الإشارة الغامضة، مع تعديل يسير، أن تتلاءم مع قصيدة عمال». وذلك ما يستدعي ردّاً من شادفيك بأن تاريخ القصيدة يعود إلى شباط ١٨٧٣ ، لأن جريدة التايمز تشير إلى فيضانات حصلت في لندن في كانون الثاني من العام نفسه. هذا والقصيدة تتكلم أيضاً عن المياه «المتحلّفة عن فيضان الشهر السابق». ينبغي على النقاد أن يبرهنوا على أنهم يتمتعون بذكاء شرلوك هولمز ، وهم ينتبهون في تقويم وقائع الأرصاد الجوية طيلة عشرة أعوام تقريباً. وليسوا رغم ذلك في حال تحkenهم من توثيق فرضياتهم، لفطر الفقر المتمثل في الفرضية الأولية (حتى لو أنها معدلة «تعديلًا بسيطًا»).

يبقى مؤكداً أن المشكلة لا تكمن هنا . فيحتمل أن تتوافق دلالات النص مع تاريخ الإرصاد الجوية ، حتى أن الانتقال منها إليه يظل محفوفاً بالمخاطر : أنه يتطلب نسيان أبسط تمييز ، التمييز بين التاريخ والتخيّل ، بين الوثائق والشعر . وماذا لو أنَّ رامبو لم يتكلم عن فيضان واقعي أو عن شتاء دافئ مرَّ حقاً؟ إن الواقع المتمثل في قدرتنا على طرح هذا السؤال ، والرد عليه إيجاباً يجعل كل مقام به آدان وشاديفيك من بحث وتنقيب غير ذي صلة بالموضوع . وحسبنا ، كي نعرف ذلك ، أن نقرأ ما كتبه رامبو نفسه : «لن تكون ذاكرتك وحواسك سوى الغذاء لاندفعك الخلاق». (فتوة ٤).

هب مع ذلك أن النص يصف حياة رامبو حقاً . إن هذا يدعوني إلى التردد في إطلاق اسم التأويل على طرح ماثل ، فهو يشكل عند الضرورة مساهمة في التعرف على سيرة الشاعر الذاتية ؛ من غير أن يمثل أدنى شرح لنصه . قد يكون فيرلين هو المقصود بـ«الدكتور الشيطاني» في المتردون ، على نحو ما تناقض على تكراره كافة الشارحين اللاحقين لفيرلين نفسه ، وأن المياه «العريضة مثل ذراع بحر» في الجسور قد تكون وصفاً لنهر التاميز ، وفقاً لرغبة سوزان برنار على سبيل المثال . لكن معنى النص لم يُشرح بتحديد هوية المصدر لعناصره (إذا ما فرضنا أن التعديل جرى) . إنما يتحدد المعنى لكل كلمة وكل عبارة وفقاً لعلاقته مع الكلمات الأخرى والعبارات الأخرى في النص نفسه . وأجدني حائراً أمام ضرورة الإيضاح لبدائيةٍ مائلة ، لا تبدو في نهاية الأمر قائمة في نظر شارحي رامبو . وعليه فحين تكتب سوزان برنار بخصوص ملكية ، وهو نص آخر من الومضات ، واضح وضوحاً خاصاً ، فنقول : «يبقى النص غامضاً ضمن الحالة الراهنة لمعارفنا» ، فإن ملاحظتها تبدو مجانية للمسألة تماماً . فليست من شأن اكتشافٍ طارئ ، ولا من مفتاح من السيرة الذاتية ، أن يجعل النص أكثر وضوحاً (فهو لا يحتاج لذلك من ناحيته) ، لأن المبرر الذي غذى «الذاكرة» و«الحواس» لا يساهم في بسط المعنى .

يثلل النقد الاتيولوجي (السبيري) (١) موقفاً ثانياً حيال نص رامبو. فلا يسعنا في الحقيقة أن نتكلّم عن شرح هنا أيضاً: فبدلاً من السعي وراء المعنى، نتساءل عن العلل التي دفعت برامبو لأن يعبر عن نفسه على ذلك النحو: فالشفافية المرجعية تخلّي المكان هنا لشفافيةٍ موجّهة صوب الكاتب الذي ليس نصه التعبير، بحصر المعنى، بل العارض المرضي. أما الشرح الأكثر يسراً فهو: إن كان رامبو يكتب تلك النصوص غير التماسكة، فذلك لأنّه يتعاطى المخدرات. إن رامبو يكتب تحت تأثير الحشيش. صحيح أن بعض القصائد مثل ضحى السُّكُر، يمكن أن تعطي الانطباع بأنّها وصف لتجربة مخدّر. لكن الأمر ليس بدھيّاً. ولو كان كذلك ما أضاف شيئاً إلى فهمنا للنص. وإن قيل لنا إن رامبو تعاطى الحشيش حين كتب هذه القصيدة أو تلك، فالمعلومة ضئيلة الصلة بموضوع شرح النص، ضالّة معلومة تقول أنه كان يكتب وهو في مغطس الحمام أو وهو يرتدي قميصاً وردّياً، أو إن نافذة غرفته كانت مفتوحة. هذه المعلومة قد تساهم في اقصى مدى لها في وظيفية الإبداع الأدبي. أما السؤال الذي ينبغي أن نطرحه ونحن نقرأ ضحى السُّكُر ونصوصاً أخرى مماثلة فليس: هل كان كاتب القصيدة تحت تأثير المخدر أم لا. لكن: كيف نقرأ هذا النص إن لم نتخلّ عن البحث عن المعنى؟ وكيف نفعل حيال عدم التماس克 هذا، أو حيال هذا المظهر من عدم التماسك؟

وتنتهي أيضاً للنقد السبيري التعلقيات القائلة: إن هذا النص يبدو عجيباً لأنه يصف عرض أوبرا، أو لوحة مصورة أو قطعة محفورة. أو أن رامبو، كما يقول «دولاهي» عن قصيدة أزهار، مستلق فوق العشب إلى جوار بركة، ينظر إلى النباتات المجاورة. فيما يتخيّل «تيبوديه» من ناحيته، عن قصيدة صوفي، رجلاً أرهقه السير، راقداً على الأرض، ينظر إلى السماء وقد ارتد برأسه إلى الوراء. فهنا أيضاً، يكتفي الناقد بأن يشخص (بطريقة اشكالية جداً) التجربة التي يمكن

(١) المتعلق بأسباب المرض

أنها حثت رامبو على كتابة ذلك النص ، فلا يتساءل عما يعني . إلا أن طرحاً ماثلاً ، يمكن أن يتحول ضمن إطار التأويل ، بشرط أن لا يكون الكلام عن اللوحة التي يمكن أن رامبو رأها بل عن اللوحة التي يرسمها لنا نصه . إذن بشرط أن يكون الكلام عن التأثير التصويري (لا عن المبرّ) .

يبقى الموقفان النقيان الآخران اللذان أرحب في تمييزهما هنا ، والمنتسبان إلى التأويل أيضاً . إنهم يقونان على شرح معنى النص أو تنظيمه . إلا أنهما يفعلان ذلك بطريقة تبدو لي أنها تطمس ما يميز الومضات أكثر ، فتهمل إذن من رسالتها القسم الأكبر أهمية . أما الحال فبسطة نسبياً مع النقد الباطني . إن الومضات ، مثلها في ذلك مثل أي نص غامض ، قد لاقت تفسيرات باطنية عديدة ، جعلت كل شيء واضحاً ؛ فكل عنصر من عناصر النص ، أو كل عنصر ذو إشكالية على الأقل ، يجري استبداله بأخر مأخوذ من رواية مختلفة ، من الرمزية الشاملة ومن التحليل النفسي ، حتى الكيمياء . وعلى ذلك فإن « ابن الشمس » العجيب في «المشردون» هو الوحدة أو الحب أو الفرعون . وقوس قزح في مابعد الطوفان هو الحبل السري . أما أما الأزهار فهي الجوهر النقى الكامن في المعدن . هذه التفسيرات لا يمكن نفيها أو تأكيدها على نحو قاطع . وذلك ما يجعل نفعها غير ذي بال . يضاف إلى ذلك أنها تفسر النص قطعة قطعة ، من غير أن تأخذ تركيبه بعين الحسبان ، وأن النتيجة النهائية ، الواضحة كل الوضوح ، لاتتسخ المجال أمام شرح الغموض الابتدائي : ما الذي جعل رامبريليهو بترميز أفكار سطحية بعض الشيء؟

أما الموقف الرابع والأخير حيال نص رامبو فقمني بأن نسميه النقد النموذجي . وتأتي الانطلاقـة هنا من المسلمـة ، الجـلـية أو الضـمنـية ، بأن الاستمرار يفتقر إلى الدلالة . وأن مهمة الناقد تقوم على تـقـرـيبـ العـناـصـرـ المتـبـاعـدةـ بعضـ الشـيـءـ ضمنـ النـصـ ، منـ أجلـ إـظـهـارـ تـمـاثـلـهاـ أوـ تـعـارـضـهاـ أوـ الـقـرـابـةـ بـيـنـهـاـ . وأنـ النـموـذـجـ بكلمة موجزة ، وثيق الصلة بالموضوع ، أما النظم فلا . ويـتـلـاءـمـ نـصـ رـامـبـوـ ، مـثـلـهـ فيـ

ذلك مثل أي نص آخر، مع تلك العمليات، سواء جرت على الصعيد الموضوعي أو الدلالي البنائي أو النحوي والشكلي. إلا أنه لا يبقى على أثر ذلك من فارق في الوضع بين الومضات وبين أي نص آخر تحديداً. ذلك أن الناقد النموذجي يعالج النصوص كلها وكأنها مضات، لانظام فيها ولا تمسك ولا استمرارية، لأنه لن يقيم لهذه الخصائص وزناً إن وقع عليها، ولأنه سيقيم مكانها النظام النموذجي الذي قام هو باكتشافه. لكن ما كان يحتمل سابقاً أن يبدو موضعأخذ وردٍ في تحليل نصوص أخرى (مسلمة عدم الملاءمة للبعد النظمي، والاستمرارية الاستدلالية والسردية) يأتي بنتيجة غير مقبولة في حال الومضات، إذ لم يعد بحوزتنا من وسيلة لقول السمة الصرامة في ذلك النص، ألا وهي عدم تلاممه السطحي. فلم يعد بسع الناقد النموذجي، لكثره ما عالج من النصوص على أنها كلها مضات، أن يقول ما الذي يفرق الومضات. نفسها عن النصوص الأخرى.

ويودي أن أصوغ، حيال تلك الاستراتيجيات النقدية المختلفة، موقفاً آخر، يتراهى لي أن نص الومضات يطالب به مطالبة ملحةً. إنه يقوم علىأخذ صعوبة القراءة على محمل الجد، وعلى عدم عدّها حادث مسار، أو عجز طارئاً على الوسائل التي كان ينبغي أن تقودنا إلى المعنى الدقيق، لتصنع منه موضوع تفحصنا نفسه؛ وعلى التساؤل: أليست الرسالة الرئيسة لـ«الومضات»، كامنة في نمط ظهور المعنى نفسه، (وربما اختفائه)، بدلاً من أنها كامنة في مضمون قائم على التفكّكات الموضوعية أو العرضية؟ بلـ، فليس لتفسير النص، من أجل التمركز على صعيد آخر، أن يفسح المجال، في حال الومضات، أمام تعقييد نص من شأنه أن يوضح بكل جلاء الاستحالة المبدئية لكل «شرح».

فحين يذكر نص لرامبو أحد العوالم، يتخذ الكاتب في الوقت نفسه كافة الإجراءات الضرورية ليجعلنا ندرك أن ذلك العالم ليس حقيقياً. وسوف تكون حيال كائنات وأحداث فوّطبيعة وأسطورية مثلما هي حال الانساخ الثلاثي في

بوتوم ، والإلهة في فجر ، والملائكة في صوفي ، أو حال الكائن ذي الجنس المزدوج في أثري . وهنالك أشياء وأماكن تبلغ أبعاداً لم تُشهدَّ البتة : « تلك القبة هيكل من الفولاذ الفني المشغول ، يبلغ قطرها خمسة عشر ألف قدم تقريباً ». (مدن ٢) ، « هياكل الكاتدرائية المئة ألف » (بعد الطوفان) ، الدارة وتوابعها التي تشكل شامخة كمثل اتساع الجزيرة العربية (شامخة) ، أو الجسور التي لا تختصّ بأشكالها المختلفة (الجسور) . أو أشياء يمكن ببساطة أن توجد حسياً غير أنها لامعقولة إلى حد يجعل المرء يتخلّى عن الإيمان بوجودها : فتلك حال الجنادس الكبرى من البلور في عاصمي وجادات كبرى من المنصات في مشاهد ، والكاتدرائية وسط الغابة في طفولة ٣) و « بيوتات (شاليهات) من البلور والخشب تتحرك على قضبان حديدية وبكرات لامرئية » (مدن ١) والبيانو في جبال الألب والفندق الفخم في القطب (بعد الطوفان) .

حين تأتي دلائل جغرافية ، لتروي على ما يبدوا تعطش افهيميروس وتسمح بالتعرف على الأماكن التي يدور حولها الكلام ، ويقوم رامبو ، كأنما بداع من السخرية ، بعملية خلط متعمدة للبلدان والقارات . فالشامخة الأسطورية تذكر بايبيريا والبيليونيز ، وبالبابان والجزيرة العربية ، وبقرطاجة والبندقية ، وأثينا وألمانيا وسكاربورو بروكلين ، وكأن ذلك كله لا يكفي ، فتذكّر بكل من « إيطاليا وأميركا وأسيا » (شامخة) . أما الصنم فهو « مكسيكي وفلامنكي » معاً ، وتحمل المراكب أسماء « يونانية وسلافية وسلتية » (طفولة ٢) . كذلك فالاستقرارات هي ألمانيا وبابانية وغوارانية (عاصمي) . وتتلاقى في مساء تاريخي كل من ألمانيا والصحار « التatarية والأمبراطورية السماوية وإفريقيا وحتى « البلاد الغربية » . فأين يقع البلد الذي تصفه تلك النصوص ؟ ذلك مالن يتوصل إلى جلائه الخصم العلمي بين أنصار جاوا وختصاصي إنكلترا .

وغالباً ماترد عبارة في النص أو كلمة لتقول بكل وضوح إن الشيء الموصوف ليس سوى صورة أو توهّم أو حلم. فالجسور اللامعقوله تتوارى تحت نور الشمس: «يبدّد شعاع أبيض، ساقط من أعلى السماء، تلك الملهأة» (الجسور)، أما إحداثيات المدن الأسطورة فتعطى بعنابة: «أية أذرع قوية، أي موعد جميل، سيرد إلى تلك المنطقة التي تُقبل منها أدنى حركاتي؟» (مدن١). إن الكائنات المذكورة في عاصمي هي «مخارق^(١)». فلم يعد الحلم بالنسبة لرامبو عنصراً موضوعياً، على نحو ما كان عليه بالنسبة لبودلير على سبيل المثال، وإنما هو رمز قراءة، ودلالة على الطريقة التي ينبغي أن نفسر بها النص الذي يقع عليه نظرنا. فالأشخاص في استعراض يليسون «وفقاً لذوق الحلم الرديء». ويُعبر «حوذى ودواب حلم» لليلة سوقية، والحلم هو ماترويه السهرات. هذا وجرت الإشارة منذ زمن طويل إلى المفردات المسرحية «الأوبرالية» في الومضات. أليس لنا، بدلاً من أن نرى فيها البرهان على أن رامبو كان يتربّد على المسرح، لدى إقامته في لندن، أن نستخرج منه الدليل على الطابع التخييلي والوهمي للموضوع الذي نتكلّم عليه؟ أليس اللاوجود هو الذي يميز الكثير من الأشياء الأخرى المذكورة في «انعام مستحبيلة» لمساء تاريخي في «فنادق لم تعد تفتح أبوابها إلى الأبد» (عاصمي) وفي حدائق قصور لامرئية - «ليس هنالك على كل حال من شيء صالح لأن يرى» (طفولة٢)؟ إن كافة المناطق في الومضات، لا الأزهار القطبية المذكورة في بربري فقط، جديرة بهذا التفسير القاطع والحااسم: «إنما لا وجود لها».

ومع أن الدليل على الطابع المختلق للمرجع ليس سوى الطريقة الأكثر اصطلاحية للتشكيك في قدرة النص على استحضار العالم. نلاحظ في الواقع، إلى جانب تجريد المرجع من أهليته، فعلاً مخادعاً أكثر حول القابلية المرجعية للخطاب نفسه. فالكائنات التي يشير إليها نص الومضات غير محددة أساساً،

(١) إفراط في استخدام التأثيرات الناشئة عن الوسائل الخارجية في الآداب والفنون.

فلا ندرى من أين أنت ولا أين تتكلّم، تبدو الصدمة التي تسبّبها كبيرة، لاسيما أن رامبو لا يجد عليه أنه يلحظ ذلك اللاتحديد، فيواصل استخدام آل التعريف لدى تقديمها، وكان شيئاً لم يكن. هنالك **الحجارة الكريمة**، و **الأزهار**، والشارع الكبير، والبساطات والدم والسيّركات واللبن والقنادس وكؤوس القهوة والبيت الكبير والأطفال بثياب الحداد والصور الرائعة والقوافل: ذلك الكَمُ من الأغراض والكائنات التي ينبع البعض منها إلى جانب البعض الآخر (في بعد الطوفان)، من غير أن ندرى ماختطتها ومن غير أن يلحظ الشاعر جهلنا، في الوقت نفسه، مadam يتكلّم عنها كأننا على دراية بحقيقة أمرها. فكيف لنا أن نعرف ماحقيقة «الفتحة الأوبرالية» دون تفاصيل أكثر ومن غير أي دليل؟ وكاكيُهُ. «الصغير من أجل العاصفة»؟ وما هي تلك «الأشجار الضخمة الخانقة»؟ وما «الجري على نباح الكلاب الكبيرة» (ليلي سوقي)؟ «والدواب المسالم» (طفولة)، و«العجز الوحيد الهدئ والوسيم» (عبارات)، و«موسيقى القدماء» (عاصمي)، والتي تبدو أنها مع كثير غيرها، تستحضر غرضاً بعينه، غير أنها تجهر كل شيء عنه، لعدم توفر معلومة إضافية، بل تلقي أشد العناء في محاولة تخيله: تُلمح تلك الأشياء خلال الوقت المتأهي في الصُّغر والذى تستغرقه ومضته.

إن كل واحد من الأشياء المذكورة غير محدد، إذا ما أخذنا بشكل معزول، لأن استحضاره موجز وسرعته خاطفة. فيسعى المرء حينئذ بحثاً وراء تحديد علاقتي للأشياء، بعضها مع البعض الآخر، أو بالنتيجة نفسها، لأقسام النص فيما بينها. والصدمة هنا أشد ماتكون عنفاً: لقد رفعت الومضات عدم التواصل قاعدة أساسية لها. وجعل رامبو من غياب التنظيم مبدأً للتنظيم تلك النصوص، ويسري هذا المبدأ على كافة الصعد، بدءاً من القصيدة الكاملة وحتى الدمج بين كلمتين. ويظهر الأمر جلياً على سبيل المثال في العلاقة بين المقاطع: ليست هنالك أية علاقة. وإذا ما أخذنا فرضاً أن كل مقطع من عاصمي ، على سبيل المثال، يلحظه الاسم الذي

يختتم به - ولا ينفي ذلك يطرح معضلات - فما العلاقة التي تربط في النص نفسه بين المدينة والمعربة والريف والسماء وقوتك؟ وأما في طفولة ، فما الذي يبرر الانتقال من الصنم إلى الفتاة، فالرقصات ثم الأميرات؟ إن كافة نصوص الومضات ، وليس اثنان منها فقط ، يمكن أن تحمل هذا العنوان ذا الدلالة : عبارات

بوسعنا أن نقول إن الانتقال إلى سطر جديد يدل على تغيير في الموضوع على الأقل ويبرر انتهاء المتابعة . أما الجمل داخل مقطع واحد أو حتى داخل عبارة، فتكتدس على الطريقة غير المنظمة نفسها . فلنقرأ المقطع الثالث من عاصمي ، وهو معزول عما يجاوره :

ارفع رأسك : هذا الجسر الخشبي المقوس . بساتين
السامرة الأخيرة . تلك الأقنعة المضاء تحت الفانوس
الذى يسوطه الليل البارد . والحوورية الحمقاء ذات
الفستان الصاخب ، عند أسفل الجدول : تلك الجمامجم
المضيئة ضمن مساحات البقل - والمخارق
الأخرى - الريف

لكن ما الذي يجمع بين تلك الخوارق كلها داخل عبارة واحدة؟ ما الذي يسمح بأن يتتابع المرء الكلام في المقطع نفسه فيقول : «بَنَتِ الْقَنَادِسْ» ثم يستطرد قائلاً : «تصاعد البخار من كؤوس القهوة في الحانة»؟ (بعد الطوفان)؟ ولا يعود المرء يدرى هل عليه إظهار دهشة أكبر بسبب التشوش في المدينة الموصوفة (مدن) أو من التفكك في النص الذي يصفها والذي يضع في المقطع نفسه ، وجنبًا إلى جنب ، الشاليهات والخوازي والأقنية والشعب الجبلية والمهاوي ومنازل وانهيارات وبحرًا وأزاهير وشلالًا والضاحية والمغاور والقلاع والضواحي وجادة بغداد ... وغيرها كثير . إن أدوات الخطاب المخصصة لتأمين تماسته - الضمائر المتكررة والدقيقة

الدلالة - تعمل هنا في غير محلها: «أزهار سحرية تصدر طيننا . المتحدرات تهدده» (طفولة ٢). لكن من تهدده؟ «لكن ذلك سيان لديك ، تلك الشقيقات وتلك المناورات» (عبارات) ولكن من هن؟ أو «ذلك الجو الشخصي» ، «وارباك الفقراء والضعفاء على تلك الأصعدة الغبية!» (مساء تاريخي). لكن الكلام لم يتناول الأصعدة أو الجو من قبل .

وأما حروف العطف أو الجر التي تعبر عن علاقات منطقية (السببية مثلاً) فنادرة في نص الومضات . لكن قلما يأسف المرء لها حين يضع في حسابه أنها حين تظهر ، تجعلنا نلاقي عناءً كبيراً للتبرير استخدامها - وبالتالي لفهمها. إن رامبو ، بخلاف «النحوي» مالارمي، شاعر معجمي : إنه يجاور بين الكلمات التي تحفظ كل واحدة منها بإصرارها الخاص ، بعيداً عن كل تفصيل . فالصلات الوحيدة بين الأحداث أو بين العبارات التي يرعاها رامبو صلات حضور مشترك . وهكذا فإن كافة الأفعال الشاذة المروية في بعد الطوفان متوحدة في الزمان ، لأنها تصل «بمجرد أن استقرت فكرة الطوفان». أما أفعال مساء تاريخي فتجري «في مساء ما». وأفعال بربري «من بعد الأيام والقصول بكثير». وأكثر أيضاً ، من الحضور المشترك في المكان ، سيكون المثال الأكثر نقاط طفولة ، حيث يسمح ظرف المكان ، «في الغابة» ، الذي يستهل به النص بمواصلة الكلام فيما بعد: طائر ، ساعة حائط ، مستنقع موحل ، كاتدرائية ، بحيرة ، عربة صغيرة وفرقة من صغار ممثلي المسرح !

يجري التشديد في الغالب على الوجود المشترك المكاني بمرجعيات إيضاحية للمراقب ، الذي يفرض عليه موقفه الساكن عبر صيغ ظرفية مثل «عن يسار» ، «عن يمين» ، «من فوق» ، «من تحت». «عين اليمين يوقظ فجر الصيف ... والتحدرات عن اليسار ...». (آثار العجلات). «عن اليسار دبال النتوء الصخري ... وراء التنوء عن اليمين ... وبينما الزمرة من فوق ... وتحت ذلك ...» (صوفي). «في شائبة بأعلى المرأة اليمنى ...» (ليلي سوقي). «السور المقابل ...» (سهرات ٢). إذن لدينا

الانطباع حقاً بوصف لوحة ، يقوم به مراقب ساكن يتفحصها ؛ وتظهر كلمة «لوحة» في صوفي ، مثل «صورة» في ليلي سوقي . لكنها صور صنعتها النصوص : يستحضر السكون الوصفي التلوين بالضرورة . وتوارد الجمل الاسمية أثر السكون نفسه ، وأثر الحضور المشترك الخالص مكاناً وزماناً . لكنها فائضة الاستخدام في الومضات ، فتحتل تارة مراكز استراتيجية ذات أهمية خاصة في النص ، كما في يبغ بوتيوس وسهرات ٢ وعيد شتوي ، ومساء تاريخي وغمّ ، وفيري ، وليلي سوقي وطفولة ٢ وضحوة سُكُر ومشاهد ، وتارة تحتاج النص بأكمله كما في بربري وورع آثار العجلات ورحيل وسهرات ٢ .

لن نندهش بعدئذ من أن هذه النصوص تقبل التقارب «النموذججي» ، ففي غياب الصلات الجلدية نضع المسألة جانباً بكل بساطة . وفي غياب النحو ، نلتفت صوب الكلمات بحثاً عن علاقاتها فيما بينها ، مثلما يسعنا أن نفعل ذلك انطلاقاً من معجم بسيط . لذلك رأينا سوزان برنار تستحضر بحق الشكل الموسيقي وهي تتكلم عن ذلك النص المستغلق وهو (بربري) : «تستدعى قصائد رامبو مفردات التلوين والموسيقى - وكأنها ليست من اللغة !) تكرر العبارة نفسها ثلاث مرات ، اثنان منها في البداية والنهاية . أما الأسماء التي تحف بكل مقطع فتتجمع في تعجب مشترك : «يا للعدوبة ، يا للعالم ، يا للموسيقى !» . ومن المؤكد أن ثير دهشتنا حالات التكرار المعدلة في ليل سوقي وفي عقرية وفي إلى سبب ، وبالتواري الصرفي المتصلب الذي يهيمن على نصوص مثل تقوى وطفولة ٣ ورحيل وسهرات ١ وعقرية . كذلك الحال على الصعيد الدلالي : يمكن أن نلقى مشقة كبيرة في معرفة ما يقصد أن يقول نص أزهار ، لكن لا يسعنا أن نجهل سلاسل تعايره المتماثلة جداً والمتوافقة مع نصه بكامله تقريباً : هنالك المواد الثمينة (ذهب ، الماس ، برونز ، فضة ، عقيق ، اكاجو ، زمرد ، ياقوت ، مرمر) ، وأشكال النسيج (حرير ، شاش ، مخمل ، ساتان ، سجاد) والألوان (رمادي أخضر ، أسود ، أصفر ، أبيض ،

أزرق). – ولسنا ندري ما الذي يربط على الصعيد المرجعي بين هؤلاء الأشخاص، لكنهم يثيرون دهشتنا مثل تعداد النموذج المؤنث: معشوقة، فتاة، سيدات، طفلات، علاقات، زيجيات، أمهات صغيرات، شقيقات كبريات، أميرات، أجنبيات صغيرات ... (طفولة١). لكن أليس إغراقاً في البساطة أن نغتبط حيال المصادفة بين طريقة تهمل الاستمرارية وبين نص يجهلها؟ من شأن فيض من ال�باء أن يثير القلق.

يغدو الهجوم على النحو تفاخرياً بشكل خاص حين يبلغ الجملة. فالتحالف الجريء الذي يمارسه رامبو بين المحسوس والمجرد معروف تمام المعرفة (من نوع «مياه وأحزان»، بعد الطوفان). وتندمج الأجناس الأدبية لديه مع الأغراض ومع الكائنات المادية. «تطور الحكايات الخرافية كلها وتتب العظاء الضخمة في البلدات» (مدن١). «حضرن الفقراء وأساطير السماء» (فيراري). «قد تتلاقى على تلك الأصدعات الأقمار بالذنبات، والبحار بالخرافات» (طفولة٥). وأيضاً في بعد الطوفان «تغمغم المحاورات الريفية بأحديتها الخشبية في البستان». ويظل البون شاسعاً، حتى إذا لم ننتقل من المجرد إلى المحسوس، ويظل التنسيق إشكالياً: «للبيع ... الحركة والمستقبل ...» (تصفية)، «لديننا القديسات والأشرعة وأسلاك النغم والتلوينيات الأسطورية» «ثم رقص باليه البحار والليالي المعلومة، وكيماء عديمة القيمة وأحوال مستحبيلة» (مساء تاريخي)، «المحبة والحاضر»، «وراءاً تلك التطيرات وتلك الأجساد القديمة وتلك الزيجات وتلك الأعمار» (عقبالية)، إلخ. أما العاقبة القصوى لذلك التخلّي عن النحو التعداد الخالص، إما للأنساق، كما في طفو٢ة٣ أو في عبارات:

ضحوة سماؤها ملبدة، في تموز . يطير في الهواء طعم رماد،

رائحة خشب يتعرّق في الموقد – الأزهار المتعطنة –

بلبلة النزهات – رذاذ الأقنيّة الخفيف عبر الحقول –

لم ليست الألعاب والبخور مسبقاً؟

وإما لكلمات معزولة، كما في المقطع الثاني من غمَّ :

(ياللنا رجيل ! الماس ! - عشق ! قوة ! - أعلى من كافة المباحث

والأمجاد ! - على كل حال ، أينما كان - ابليس ، إله - فتوة هذا الكائن : أنا !)

نلاحظ كيف يكبر دور الانقطاع، وهو يهبط من الوحدات الكبرى إلى الصغرى : ولا يحول دون أن تكون المقاطع بلا تالية بين كل واحد منها ومرجعيته. وتُطرح المسألة فقط لنعرف إن كان علينا أن نبحث عن وحدة لمرجعية النص بكامله. ولا يسمح هنا عدم وجود الوعظ - تلك الكلمات أو الانساق المرقمة والمتراكمة - بأي بناء، حتى وإن كان جزئياً : فالانقطاع بين العبارات ينتقص من المرجع. أما الانقطاع بين الانساق فيدمِّر المعنى نفسه : نكتفي إذن بفهم الكلمات، ليُفتح الطريق من بعد أمام كل افتراض صادر عن القارئ وهادف للتعويض عن نقص التمفصل .

تصاب المرجعية بهزة تنجم عن عدم التحديد . ثم تغدو ذات إشكالية تكبر كلما كبر الانقطاع . ثم يحكم عليها بالموت الحتمي عبر التأكيدات المتناقضة تناقضاً مكشوفاً . فرامبر يؤثر التناقضيات . فدنان الخمر العتيبة «تزأر بتنااغم»، و«انهيار تأليه الأباطرة يتقي بحقول الأعلى حيث السانتورات الملائكية تتحرك وسط الانهيارات» (مدن١)، الآلام المعنوية «تضحك في صمتها الهائج على نحو بشع» (غم)، الملائكة هم «من لهيب وجليد» (ضحوة سكر)، هنالك «انعطاف أبدى للأوقات» (حرب) و«صحابي من السعتر» (بعد الطوفان). هنالك ميزة أكبر، حين يتقدم رامبو أحياناً بتعابيرين مختلفين كل الاختلاف ، وكأنه لا يدرى أيهما المطابق أو كأن ذلك ليس بذي بال : «دقيقة أو شهور بحالها» (استعراض) «عربة صغيرة متروكة في الدغلة، أو تهبط الدرب مسرعة» (طفولة٥)، «فوق السرير أو فوق المرج» (سهرات١)، «صالات نوادٍ عصرية أو صالات الشرق القديم» (مشاهد)، «هنا ، أينما كان» (ديقراطية) .

وتقوم نصوص أخرى على التناقض بشكل مكشوف، مثل قصة . يقتل الأمير النساء؛ فتبقي النساء على قيد الحياة . ويقوم بإعدام أقربائه ، فيظل هؤلاء محظيين به على الدوام . ويقوم بتدمير الدواب والقصر والناس : «كان هنالك الجمهور والسقوف الذهبية والدواب الجميلة أيضًا» . بعدئذ يموت الأمير ، لكنه يظل حيًّا يرزق . ويلتقي في إحدى الأماسي بجني ، لكن الجنّي هو الأمير نفسه . كذلك هي الحال في طفولة ٢ : فالصغيرة المتوفاة حية . «إن الأم الصغيرة المتوفاة تهبط الدرج الخارجي الصغير» ، والشقيق الغائب حاضر . أو أن الماء يهب حياته كلها ، ومع ذلك يستأنف الحياة مجددًا كل يوم (ضحوة سكر) . فكيف السبيل إلى بناء مرجعية تلك العبارات ، وما هو الصمت الصاخب وما صحراء من النبات ، ومتوفاة ليست بمنتهى وغائية حاضرة؟

يجد الماء نفسه عاجزًا عن بناء مرجعية ، حتى حين يفهم معنى الكلمات . إننا نفهم ما يقال ونجهل عمَّ يدور القول . إن نصوص الومضات تطفح بتلك التعبير الغامضة والملتبسة : فالريف «تخترقه عصابات من الموسيقى النادرة» . ولكن ماحقيقة عصابة من الموسيقى النادرة؟ أو «أشباح البذخ الليلي الم قبل» (مشرون دون)؟ أو «شجرة هيكل البناء» و«العصابات الجوية» و«الحوادث الجيولوجية» (سهرات ٢)؟ «اللُّقَى والتَّعَابِيرُ غَيْرُ الْمَرِيبة» (تصفيه)؟ «وقت الدراسة» و«الكائن الجاد» (مساء تاريخي)؟

يمكن الكلام كما في السابق عن عدم التحديد ، لكن لدينا الإحساس ، فوق ذلك ، بأن الشيء لم يسم باسمه حقًا . فلا تتضمن الومضات إلا عدداً ضئيلاً من الاستعارات الأكيدة التي نستطيع تحديدها دوناً تردد (حتى وإن راودتنا الشكوك حيال الغرض المذكور) : «خاتم الله» في بعد الطوفان ، و«بيانو المروج» في مساء تاريخي ، و«غسيل ذهب الغروب» في طفولة ٤ ، وأخرى غيرها .

ونشعر بالمقابل أن هنالك ما يغرينا على نحو دائم بأن نقرأ فيها كنایات ومجازات لغوية . فالعديد من العبارات تذكر بمجازات لغوية من نمط «الجزء لأجل الكل» . ولا يحتفظ رامبو من الموضوع إلا بظهره أو بالجزء الذي هو في تماس مع الذات أو مع الموضوع . ولا يقيّم كبير اهتمام لتسمية الكليات . «مشيتُ موقظاً الأنفاس النشطة الدافئة ... ونهضت الأجنحة من غير صوت» (فجر) : ولكنَّ أنفاسُ من هي تلك الأنفاس ، وتلك الأجنحة؟ ولا يرى المرء كائناً في بوريري ، لكنَّ «وهنالك الأشكال والعرق والجممات والعيون ، خافية» (وفي أزهار ، بساط من «العيون والشعر») . وذلك الكائن الجميل في بييغ بيويتوس : «ياللحسنة الرمادية ، وشعار من الشعر القاسي ، وأذرع من البلور!» وصحراء القار تتجنبها «الخوذات والعجلات والزوارق والأكفال» (عاصرمي) : ولكن لأي كائن تتسمى؟ أما العبرية فلا يذكر لها من اسم قط إلا عبر عناصرها: انفاسها ورؤوسها وجسدها ونظرها وخطوطها ... (عبرية) .

ويسعنا مع ذلك أن نتساءل إن كان يجوز لنا حقاً أن نتكلّم عن مجاز لغوي في تلك الحالات كلها في كثير غيرها . فالجسد مقطع والكليات متفسخة . لكن هل يُطلب إلينا حقاً أن نترك الجزء من أجل العثور على الكل ، على نحو ما أتاحه المجاز المرسل؟ أقول بالأخرى إن كلام الومضات كلام حرفي على نحو أساسى وأنه لا يتطلب ، بل لا يقبل ، التغيير المجازي ، فالنص يسمى أجزاء ، لكنها ليست هنالك «من أجل الكل». إنها بالأخرى «أجزاء من غير الكل».

كذلك هي الحال بالنسبة لنوع آخر من المجاز له حضور أكبر أيضاً في تلك النصوص ، هو حضور الجنس من أجل النوع ، أي بصيغة أخرى ذكر الخصوصي والمحسوس بتعابير مجردة وعمومية . ويبدو لدى رامبو ، وهو الشاعر الذي نتخيله بصورة تقليدية يعرف من الملموس والحسبي ، ميل شديد الواضح نحو التجريد ، الذي يبرز للعيان بدءاً من العبارة الأولى في القصيدة الأولى : «فور استقرار فكرة

الطوفان ...»: ليس الطوفان هو الذي هداً أو استقر بل فكرة الطوفان. ويظل رامبو طيلة الومضات يفضل الأسماء المجردة على الأخرى. فلا يقول «هولات» أو «أفعالاً هائلة»، لكن: «كاففة الأهوال تخرق الحركات ...» وليس طفلاً هو الذي يراقب، لكننا «تحت مراقبة طفولة». ويتكلم النص نفسه عن «العزلة» و«السأم» و«الآلية» و«الдинامية» و«النظافة» و«البؤس» و«الأخلاق» و«الفعل» و«الشغف» ... والبحر لا يتكون من الدموع بل «من أبدية من الدموع الحارة» (طفولة ٢). والمرء لا يرقى بقدره (علمًا أنها صيغة مجردة) بل «نرقى بجوهر أقدارنا» (إلى عقل). وحتى الصيغ التعبجية التي ترصف نصاً من النصوص، غالباً ما تكون أسماء مجردة حصرًا: «الأناقة، العلم، العنف!» (ضحوة سكر). كما يهيمن التجريد أيضًا على عملية البيع العامة المعلن عنها في تصفية: فمعروض للبيع: «الرخاء الواسع الذي لا يقبل السؤال» و«تطبيقات الحسابات ووثبات النغم الغريبة» و«الهجرات» و«الحركة» و«الفوضى» والرضى الذي لا يُفهَر». وسوف يباع أيضًا: «ما يجعله حب الجماهير الملعون واستقامتها الجهنمية». سوف نعجب هنا من عدد البدائل التي تفصلنا عن الغرض المقصود، إن كان هنالك من غرض. أن «الحب الملعون» تلميح نجهل التعبير الخاص به، و«الجماهير» تعبير نوعي. لكن ليست الجماهير هي التي تجهل شيئاً ما، بل استقامتها. علينا ألا ننسى أن ذلك الوصف، وهو وصف فيه رقة، ليس له سوى وظيفة سلبية: إنه فعل جهل. فهل يسعنا الدخول في محاولة لتمثل ماتجهله استقامة الجماهير؟ ...

أو لأنأخذ نصاً مثل (عقبالية) الذي يستخدم «المجاز المرسل» الحسي استخداماً فائضاً كما رأينا. فالكائن الموصوف وغير المسمى هو: «المحبة والحاضر»: إنه تنسيق إشكالي لكنه شديد التجريد بشكل مؤكد. فما هو الفعل الذي تعتمد عليه هذه العبارة: «انتابنا الهلع جمِيعاً من تنازله»؟ ويضاعف رامبو عمداً من التعبير

ال وسيطية التي تدفع بنا من كلمة إلى أخرى : « السرعة الرهيبة لا كتمال الأشكال والفعل ». والمرء على استعداد لأن يتخيّل سرعة الفعل أو اكتمال الأشكال (لم يقل رامبو البة : إن الأفعال سريعة وإن الأشكال كاملة) ، لكن « سرعة الكمال »؟ وتحتل مفردات القصيدة كلها تلك السوية العليا من التجريد : أحاسيس ، قوى ، مشقات ، مَوَدَّات ، عذابات ، عنف ، اتساع ، خصب ، خطيئة ، مرح ، مناقب ، أبدية ، عقل ، قياس ، هوى ... بل أن جملة من حرب تحمل عنوان « الظواهر ».

ونقع على تأثير التجريد نفسه (والسكون أيضاً) عبر الظهور المنهجي للمصادر ، بدلاً من الأفعال . فلا تستخدم في عقريّة أفعال : الغي ، سجد ، حطم ، خلص ، بل « التخلص المرتخي ، وتحطيم النعمة » « والسبّادات القدّيمية » و« وإلغاء العذابات كلها ». ويتحدث نص ليلي سوقي عن « دوران السطوح » وعن « حل الدواب ». والحمائم لاتطير ، لكن « يدوّي طيران حمامات قرمزيات حول فكرتي » (حياة ١٩). وفي سهرات ٢ « تتلاقي ارقاءات هارمونية ». « إن انعطاف اللحظات الأبدى ... يطردني » (حرب).

لاتؤدي تلك الغزارة في المفردات لدى رامبو ، كما قد يتباادر إلى الذهن لدى قراءة تلك القوائم من الكلمات ، إلى موضوعة ميتافيزيقية ، لو كان رامبو صاحب فلسفة ، لعرفنا ذلك بعد قرن من التعليقات . لكن التعبير النوعية أو المجردة تحدث التأثير نفسه الذي تحدثه أجزاء الجسم التي تظهر من غير ذكر تسمية لمجموعها ، فعلينا أن نضع في الحسبان بعد برهاة أن تلك ليست بمجازات مرسلة ، بل أجزاء أو خصائص ينبغي النظر إليها على ذلك الأساس . فلا يعود ممكناً وبالتالي أن تمثل الكائن الذي نتكلّم عنه ، ونكتفي بهم الصفات المطبقة عليه . فكيف لنا أن تمثل الأحوال ؟ أو الطفولة ؟ أو الجوهر ؟ أو الظواهر ؟ أو سرعة الكمال ؟

تلك هي واحدة من المعضلات الكبرى التي طرحت بشكل دائم على دراسي رامبو : حتى لو أخذنا كل نص على حدة ، وفهمنا معاني العبارات التي يتكون

منها، نظل نلاقي عناء كبيراً في أن نعرف معرفة دقيقة ماهوية الكائن الذي تصفه تلك العبارات. فمن هو الأمير في حكاية، هل هو فيرلين أم رامبو؟ وعم يدور الكلام في عرض : عن عسكريين أم رجال أكليروس أم مهرجين؟ وشخصية عتيق ، هل هي سانتور أم فون ساتير؟ ومن المقصود بكلمة «هي» في غم: هل هي المرأة أم الأم العذراء أو الساحرة أم الغول المسيحية أم الغم نفسه فقط؟ ومن هو كائن الجمال في (بيينغ بيوتيس)؟ والعقل في إلى عقل هل هو اللوغوس الأفلاطوني أم مفهومه لدى الكيميائيين؟ وهل يدور الكلام في ضحوه سكر عن الحشيش أم عن المثلية الجنسية؟ ومن هي هيلين في فيري: هل هي المرأة أم الشّعر أم رامبو؟ وما جواب اللغز الذي يطرحه H: هل هو الغانية أم الاستمناء أم اللوطية؟ وأخيراً من العبرية: هل هو المسيح أم الحب الاجتماعي الجديد، أم رامبو نفسه؟ يتعرف انطوان آدان من ناحيته على راقصات آسيويات في كل مكان: أنها رؤيا عذبة ولدت من جفاف المكتبات .

وتظل غزارة تلك الأسئلة محيرة، حتى لو وضعنا الوهم الافهيميري جانباً. فيسعنا أن نتساءل إن كان الإبقاء على السؤال أكثر أهمية من السعي وراء العثور على جواب له، فرامبو لا يحثنا على الانتقال، داخل النصوص كاملة، من الصفات إلى الكائنات ناهيك بذلك ضمن تفصيل العبارات. إن الكلية غائبة لديه، وقد نقع في الخطأ إذا مارغينا في استكمالها بأي ثمن. فليس علينا حيال نص مثل استعراض، يتنهى بعبارة: «لديّ وحدني مفتاح هذا الاستعراض الوحشي»، أن نرى فيها التأكيد على معنى سرّ في حوزة رامبو، يتعلق بكائن حسبناً أن نعرفحقيقة هويته حتى يضاء لنا النص كله على حين غرة. فيمكن أن يكون «المفتاح» أيضاً الطريقة التي ينبغي أن نقرأ بها النص: دون أن نبحث بالضبط عم يتكلم، ذلك أنه لا يتكلم عن شيء بعينه. وعديدة هي عناوين النصوص، التي نفهمها على الدوام أسماء تصف الكائن المرجع، والتي يمكن قراءتها أيضاً نعوتاً تصف لهجة

النص نفسه وأسلوبه وطبيعته: أليس نصاً ببرأ ذلك الذي يحمل هذا العنوان، وتقريناً على الجنس البربرى؟ وكذلك حال زاهد وعقيق وعاصمى وفيري؟

وحين يتضاد الالتباس والانقطاع وقطع الكائنات والتجريد، تنجم عنها عبارات لاملك حيالها أن نقول فقط أنها لا نعرف عمّ تتكلم. بل لا نعرف لها من معنى أيضاً. ثمة جملة خبوبية في فوهة ٢ تقرأ هكذا: «على الرغم من حادث ابتكار مزدوج ونجاح، فصلٌ» في الإنسانية الأخوية والمتكتمة عبر الكون بلا صور». وجملة في فيري تقول: «أوكِلِ اضطرام الصيف لطيور بكماء والتراخي المطلوب لزورق أحزان بلا ثمن عَرِي أشواق ميتة وعطور منهارة». فالكلمات مألوفة والنُّظم التي تشكلها مفهومه إن تؤخذ ثنائياً، وأما ما وراء ذلك فغموض في غموض. فليس من تواصل حقيقي بين جزائر الكلمات، بسبب الافتقار إلى مسارات نحوية واضحة. وحين تأتي واحدة من تلك العبارات في نهاية النص فإنها تلقي بما يشبه غموضاً ذا مفعول رجعي يشمل كل ماتقدم: وهكذا تُختَم: «تُخْلِفَ الموسيقى الذكية متعتنا» (حكاية)، وتُذَيل «لكن لن عندئذ» نص تقوى.

ويظهر ذلك الانطباع بحدة أكبر حين يتميز النحو أو يخرج خروجاً صريحاً عن قواعد اللغة الفرنسية. فماذا يعني «الجري إلى الجراح» (غم)؟ أو «لاقت الرؤيا نفسها في كافة الأهواء أو الألحان» (رحيل)؟ أو كيف نشرح متالية مثل: «العالم. ثروتك وهلاكك» (فوهة ٢)؟ ومن يسعه أن يرسم يوماً «الشجرة» نحوية لآخر عبارة في مدينة: «وأيضاً كما أرى من نافذتي أشباحاً جديدة تمضي عبر دخان الفحم الكثيف والأبدىي - ظلتنا للأخشاب، ليتنا الصيفي! - أربينيات جديدة، أما متزلي الريفي الذي هو وطني وقلبي كله مadam كل شيء هنا يشبه هذا - الموت بلا تحيب بتتنا وخدمتنا النشيطة، عشق يائس، وجريدة جميلة تموء في حل الشارع»؟ ونجد أنفسنا مدفوعين على الدوام لأن تخيل وقوع أخطاء مطبعية في نص رامبو، عسى أن نقوى على إعادةه إلى الوضع الطبيعي، عبر تحويل نحوي أو معجمي. وهكذا

رغم البعض في إضافة شتى الفوائل، أو حذف بعض الكلمات من هذه العبارة من فيري : «من بعد لحظة ليل الخطابات على دويّ السيل تحت دمار الغابات ، من رنين الدوايات إلى صدى الوديان ، وصرخات من السهوب». وفي هذه العبارة الأخرى من حياة ١ : أذكر سويقات من الفضة والشمس صوب الأنهر ، يد الريف^(١) على منكبي ، ومن ملاطفاتنا وقوفاً في السهل المبتلة ». «اللسان يجعل كل شيء شفافاً على الفور لو قرأنا «رفيقة»^(١)؟

إن الأشكال المختلفة من نفي الإسناد ونفي المعنى يتحوال الواحد منها إلى الآخر ، وتظل المسافة التي تفصل الأول عن الآخر مسافة كبيرة رغم ذلك . فتنقل من الإسناد الواضح لكن . غير الموجود كما ندعوه ، إلى الأغراض الغامضة ، والمعزول بعضها عن البعض الآخر حتى لتبدو لاواقعية . ومن الإثبات المتزامن وبالتالي غير القابل للتمثيل «إنه ميت ، إنه حي» أو «إنه حاضرة إنه غائب» نصل إلى ذلك التفكك ، وذلك التجريد الذي يعيق التمثيل أكثر مع الحيلولة دون بلوغنا الكائن الكلّي والموحد . وحتى أخيراً تلك العبارات اللاتحوية والملتبسة التي سنجهل إلى الأبد إسنادها ومعناها ، وليس «ضمن الحالة الراهنة لمعارفنا» فقط .

يجعلني ذلك كله أرى النقاد المندفعين بنية حسنة قد سلكوا الاتجاه المغلوط ، حين وضعوا نصب أعينهم صياغة معنى الومضات صياغة معروفة ولو كان بوسعنا أن نقصر تلك النصوص على رسالة فلسفية أو مظهر غني أو شكري ، لما حفقت من تحابٍ أكثر من أي نص آخر ، ناهيك بأقل . قليلة هي المؤلفات الخاصة ، التي حدّدت تاريخ الأدب الحديث أكثر مما فعلت الومضات . والمفارقة في الأمر أن المفسّر في معرض عزمه على رد المعنى إلى تلك النصوص ، كان يفقدها إيه؛ ذلك

(١) إذا بدأنا بالفرنسية بالفتحة ضمة ، تبدل معنى لفظة كمباني : Rيف conhagne إلى canhagne كمباني : رفيقة . فالصيغة الملائمة أكثر ، حسب رأي الناقد ، أن يقول : «يد الرفيقة على كتفي ...». (المترجم).

أن معناها، وهنا المفارقة معكوسة، يتمثل في أن لا يكون لها من معنى ، أو بمزيد من الدقة ، في جعل بنائهما اشكالياً . لقد رفع رامبو إلى مصاف الأدب ، نصوصاً لا تتكلم عن شيء ، وسوف نظل نجهل معناها ، وذلك ما ينحها معنى تاريخياً ضخماً . إن الرغبة في اكتشاف ماترمي إليه ، رغبة مشروعه . لكن ما هو أقل من ذلك يتمثل في أن ننسى صعوبة البحث فور وصولنا إلى النهاية : لا يحق لنا أن نعرى النصوص من رسالتها الرئيسة ، التي هي على وجه الدقة تأكيناً - في شعر رامبو - من استحالة تحديد الإسناد ، وفهم المعنى ، والذي هو طريقة وليس بمادة ، أو بالأحرى طريقة صنعت مادة . لقد اكتشف رامبو اللغة في (وقف) انتظام عملها المستقل ذاتياً ، والمحررة من واجبيها التعبيري والتمثيلي ، حيث ترك زمام المبادرة للكلمات تركاً واقعياً . ولقد وجد ، أي ابتكر ، لغة ، وخلفها مثلاً يحتذى للشعر في القرن العشرين .

إني لأدرك على هذا النحو عبارات رامبو التي استخدمتها تصديراً ، فنحن لأنرى في حكمته ، سوى التشوش . لكن الشاعر يعزى نفسه سلفاً : أن ندعو عدمه ، لا يساوي في خاتمة المطاف شيئاً ، إذا ما قورن بالحقيقة التي أغرقنا فيها ، نحن قراءه .

«السن الصعبة»

عم تتحدث السن الصعبة لهنري جيمس؟ يلاقي المرء عناء في الجواب على هذا السؤال البديهي ظاهراً. إن القراء لا يعرفون ذلك تماماً. وعزاؤنا أنهم أنفسهم يبدون وهم يكابدون مثل عنائنا لفهم جوابنا الموجه إليهم.

والواقع أن قسماً كبيراً من الردود في هذه الرواية، رغم أنها قائمة تقريرياً على الحوار حصراً، يأتي في صيغة طلبات تفسير. وي يكن لتلك الأسئلة من ناحيتها أن تحيط بظاهر مختلفة للخطاب وأن تكشف عن أسباب كثيرة للغموض. فيكون السبب الأول، وهو الأكثر بساطة والأقل تكراراً، في الموضع الذي يشغله السائل من معنى الكلمات. وهو ما يشعر به في العادة الغريب حين يعرف اللغة معرفة ناقصة. فالأسئلة هنا تتعلق بالمفردات. ليس في السن الصعبة من أجنبى يتكلم الإنكليزية على نحو رديء. لكن واحداً من الشخصوص، هو المستر لنغدن، عاش طويلاً، بعيداً عن المدينة. فتولد لديه انتباخ إثر عودته، بأنه لم يعد يفقه معنى الكلمات؛ فلا يبني يطرح، أثناء أحاديثه الأولى على الأقل، هذا النوع من الأسئلة: «ماذا تقصد بكلمة باكر؟»، «ماذا تقصد بقولك شدة؟» إن تلك الأسئلة البريئة في ظاهرها، لترجمة المحدثين على الإيضاح وعلى أن يتحملوا في الوقت نفسه معنى الكلمات بلا تحفظ، لذلك نراها تثير أحياناً ردوداً بالرفض القاطع. ويسأل المستر لنغدن أيضاً: «ماذا تقصد بـكلمة سريعاً؟» فيأتي ردّ الدوقة قاطعاً: «أقصد ما أقول». لكننا سوف نرى أن ابنه شقيق الدوقة مصابة بالداء نفسه والقائم على عدم فهم معنى الكلمات.

أما الوضع اللغطي الثاني، الأوسع انتشاراً من الأول، والأكثر تعقيداً بحد ذاته، فيتمثل في أن التفسيرات المطلوبة فيه لا تتعلق بمعنى الكلمات بل بانطباقها على وضع محسوس؛ فليست المفردة مجهولة بل المرجع. وينجم ذلك الجهل، في الحالة الأكثر بداعها، عن الطابع المفرط في الإضمار للملفوظ البديئي إذ ينقصه متّمم (مفعول) يتبع تحديد حقل تطبيقه. وهاكم بعض الأمثلة على تلك المحاورات: «آه، لكن ذلك لاينع، مع ماتحملين من أفكار- لا يمنع ماذا؟ - لكن ماتسمينه، على ما أعتقد، محادثات - من أجل يد آغى؟» «إن من مظاهر لطفها أن تراعينا - تقصدين بشأن الحديث أمامها؟» «هل علي أن أسأل، أنا؟ - لكن فاندربرينك فقد طرف الخيط - عم السؤال؟ - لكن إن كانت تتلقى شيئاً ما ... - إن لم أكن لطيفاً بما فيه الكفاية؟ - إن فآن قد استدرك.»

وليس الملفوظ في بعض الأحيان إضماريًا، بحصر المعنى، لكنه مليء بالضمائر المتكررة التي نجهل مرجعها أو عائدها. أما السؤال: «ماذا تقصد بقولك؟» فلا يستفسر بداهة عن معنى الضمير بل يبحث عمن ينطبق عليه. «لديه ميل كبير نحوه - لدى الرجل العجوز نحو فان؟ - لدى فان نحو المستر لونغدن». «ما بينها وبينه؟ - يفكّر ميتشي باثنين آخرين - بين إدوارد والفتاة؟ - لا ت فهو بالحملات. بين بيشرتون وجين». «ولكن ما الذي تُعدُّه؟ - كان السؤال في ظاهره على درجة من التنوع حيال مسز بروك، حتى قالت محاولة تمييزه: - جين؟ - كلا، يا إلهي». ويمكن للبubo أن يكون شاسعاً بين المرجع المائل في ذهن أحد المتخاطبين وبينه في ذهن الآخر: «أترغبين في البحث عن معرفته؟ - أنت تقصد من سيأتي للعشاء؟ - كلا، فلا قيمة لذلك. بل إن كان ميتشي قد رضخ للأمر الواقع». «كان ميتشي، بشكل خاص، متعرضاً بفن الإضمار، فيبدأ حديثاً ما على النحو التالي: «إذن، لقد فعلها؟»

لتشكل تلك الضمائر المتكررة سوى المثال الأكثـر إفصاحاً عن ذلك الغموض المرجعـي الذي ينال أيضاً من منوـعات تعبيرـ أخرى . فالمـسألة ماوراء اللسانـية التي

ثيرها لاتقوم على اقتراح أسماء ذات، بل على الطلب بشكل غامض: «ماذا تقصد بـ...» أدعك أنت وطالعك - ماذا تقصد بطالعي؟ - آه، إنه لشيء رهيب...» «أريد أن تفعلي معي ماتفعلين معه تماماً - فأجابت الفتاة بلهجة غريبة: آه، إنك لتتسع بالقول، فماذا تقصد بـ «أفعل»؟ وترفض الدوقة أيضاً تقديم إيضاح أكبر للمستر لنغدن: «إنها تحابي المستر ميتشي لأنها تريد «العجز فان» لنفسها . - لنفسها، ضمن أي معنى؟ - آه، عليك أنت تقديم المعنى، فأنا لا أستطيع أن أعطيك سوى الواقعه.» ومن الطبيعي أن تضاف طول الوقت، تلك الأشكال المختلفة من الغموض الإسنادي، بعضها إلى البعض الآخر، وأن تظهر داخل العبارة الواحدة نفسها. «تريد أن تقول إنك لا تعرف حقاً إن كانت ستثاله؟ - المال، وإن لم يمش؟» «عليه أن يقبل بنتيجة ذلك . - عليه؟ - المستر لنغدن - وماذا تقصد بالتنتيجة؟» وليس مؤكداً أن اكتشاف المسند إليه يمكن دوماً. وما القصد من هذه الكلمات التي توجهها ناندا إلى فاندرلينك : «إنها اللهجة وهو التيار وتتأثر كل ماعدا ذلك ، يدفع بك [لكن إلى أين؟] وإن كانت تلك الأشياء [آية أشياء؟] معدية ، كما يقول الجميع هنا ، فقد يسعك ذلك مثل أي شخص آخر [ماذا؟]. غير أنك لا تبدأ على أقل تقدير ، إذ لايسعك أن تكون أصلاً ، قد بدأت؟ أو تلك الكلمات الموجهة إلى ميتشي : «ذلك ماحسبته حقاً ، لكن هنالك ما هو أكثر بكثير . لقد أتى منه ولسوف يأتي أيضاً . وكما ترى ، فحين لم يكن من شيء أولاً ، أتى كل شيء بسرعة كبرى؟» ومنتظر عنصراً ما يتبع لنا أن ثبتت في العالم تلك العبارات الأنثيرية ، لكن بلا طائل .

وهنالك أيضاً وضع مناظر ومعاكس ، لا يجري الانطلاق فيه من تعبير بحثاً عن الإسناد وإنما من شيء ، بحثاً عن اسمه . «حسبت أن هنالك نوعاً من شيء ما - نوعاً من الحداثة المرضية؟ - إنهم يدعونها هكذا؟ إنه اسم ملائم جداً». أو هنالك أيضاً تعارض بين تسميتين للشيء نفسه : «هل تدعوه تيشي غرندن امرأة؟ - وأنت ، كيف تدعوها؟ - ولكن أفضل صديقة لناندا...» وينجم أحياناً عن التقرير المبالغ بين الاسم الشائع للشيء وبين تسميته الحرافية (أي المجاز) ، تأثير مضحك . لايسعنا أن نصير من الإغريق إذا مارغينا - وهل تسمى جدتنا من الإغريق؟ » « حين

تظن أن امرأة ما، هي مسكينة «حَقًا»، أَفَلَا تعطيها كسرة خبز البتة؟ - وهل تسمين ناندا كسرة خبز ، يا دوقة؟ إن واحداً من الملامح التي تميز ناندا، أو لنقل بطريقة أخرى، إن إحدى خصائص حديثها، تمثل في نوع من اللامبالاة حيال الكلمات المستخدمة، على شرط أن تبقى الأشياء متماثلة . فهي تقول لوالدتها: «آه، ما كنت أحسب ذلك على تلك الدرجة من الأهمية، أقصد الطريقة التي يدعى بها ذلك».

ثم تقول للمستر لنغدن: «إنني سعيدة بأن أكون أي شيء كان - أي اسم تطلقه عليه ورغم أنني لا أستطيع إعطاءه الاسم نفسه - وأن يكون ملائماً لك».

تساءلنا في المرة الأولى إذن، مامعنى الكلمات ولبئنا ضمن سوية اللغة . وكنا في الثانية ضمن منظور الخطاب ، واستفسرنا عن العلاقة بين الكلمات والأشياء التي تعنيها تلك الكلمات . أما الحالة الثالثة فهي الأكثر شيوعاً والأشد إثارة للاهتمام في آن معًا: إننا نفهم معنى الكلمات . ونعرف الإسناد ، لكننا نتساءل إن كانت الكلمات تعني حقاً ما يبدو أنها تعنيه ، أم أنها مستخدمة بالأحرى ، للتذكير على نحو غير مباشر ، بشيء مغاير تماماً . فالمجتمع المعروض في السن الصعبة يعني بالتعبير غير المباشر ، وتصف مسز بروك أحد أصدقائها بـ «رفيق بالليل» . أما ناندا ، وهي على دراية بقدرة الكلمات على اكتساب معانٍ جديدة ، فتلتزم هذا الموقف حيال خطابها الخاص : «ينبغي ترك معنى كل ما أتكلم عنه - طيب ، القدوم».

ويشكل استخدام غير المباشر أو الرمزي للخطاب ، خاصية تنوع كبير من الحالات ، لكن لا يسعنا البدء بفصل نوعين هما الرمزية المعجمية والرمزية الافتراضية وفقاً للقول البدئي ، إن كان ملغى أو مثبتاً . فالحال الأولى حال الاستعارات ، ويبدي المرء عجبه من العثور على عدد ضئيل من الأمثلة (هل هي ميزة كل محادثة أم ميزة تلك التي تدور حول المسز بروك فقط؟) ، أو لأن كل استعارة مصحوبة دوماً بتفسيرها . ويبعد المستر لنغدن مجدداً وقد استعصى عليه فهم الاستعارات . فيقول له ميتشي على سبيل المثال: «دعني أغمس إصبعي

هناك»، ثم يضيف شارحاً وقد لاحظ على الآخر حيرته: «أقصد أن أقول - دعني أسامي في ذلك». أو كما في محادثة أخرى، حين يقول فاندرنيك للمستر لنغدن شارحاً: «إن أنف المسرز غرندن المحطم، هو ياسيدي، الطريقة المحببة التي تستخدمها هؤلاء السيدات للإشارة إلى قلب المسرز غرندن المحطم». ويجري هنا شرح الاستعارة المبتكرة بكلية شائع استخدامها. لكن المستر لنغدن هو الذي يقدم التعبير الحرفي في رده: «المستر غرندن لا يحبها». وحين لا تكون الاستعارة متبوعة بتفسيرها، يحرص الرواية على الإشارة إلى ذلك بتعبير بلاغي، على أقل تقدير: «صورة الدوقة»، «تكلمت من غير أن ترفع مبالغتها» «ومن بعد تفحص سريع، اختارت المسرز بروك السخرية».

إن الفن البلاغي الوحيد، المستخدم في أحاديث هذا المجتمع بصورة شائعة جداً هو التلميح. أما عن دفنه الشديدة، فذلك لنفادي جرح مشاعر أحد ما، ومن أجل أن يبرهن المرء نفسه عن تحفظ أو تكتم، فينتقل من اسم الشيء، وهو اسم يحمل في داخله تقسيماً، إلى اسم الجنس القريب، الذي لا تقسيم له، إيجاباً كان أم سلباً. وهذا مثال أول إيجابي: «حدثني كثيراً عن والدتك - بأشياء لطيفة من غير شك، وإلا ما كنت قلت لي - ذلك ما أنوي قوله». أما الوضع السلبي، فيتجلى تجلياً خاصاً بالمعنى الذي تأخذه في ذلك المجتمع كلمة « مختلف» أو أحد معادلاتها: أن تقولَ عن شخص ما إنه مختلف، إنما يوحى بأنه بعيد عن أن يكون كاملاً. يقول المستر لنغدن لناندا: «ما من شيء يمكن أن يشبهه أقل من تصرفاتك وحديثك - فتفسر كلامه قائلة: أنت تظن بالتأكيد إنها ليست حسنة». «لايسعني قطعاً أن أكون أنت، يافان. - أنا أفهم ما تقصدين بذلك. تريدين أن تقولي إنني مرأءٍ». وذلك كله على نحو يغدو معه ضروريّاً، إذا ما شئنا استخدام كلمة « مختلف»، من غير سمة انتقاد، أن نحدّ ذلك. صرخ ميتشي قائلاً: «طريقة إطرائه، أن تدعه يرى أنك تشعر إلى أي حدّ يستطيع أن يتحمل الحكم عليك مختلفاً. أقصد من غير أن يكرهك بالتأكيد».

إن الرمز الافتراضي هو الذي يسود المحادثة: فالرغم الملفوظ لم يُرفض ، لكن بدا بالإجمال أنه ليس سوى نقطة انطلاق لتداعيات تقود نحو ملفوظ جديد . ويشار إلى طريقة الكلام هذه ، في الرواية ، بتعابير مثل «تمثيل» و«تعريض» و«إيحاء». وهذا مثال على ذلك . يسأل ميتشي الدوقة عن أسباب أحد آرائها بناندا . فتسأله الدوقة بدورها ، بدلاً من أن تخبيه : «إنني أسألك ، على أي أساس من الحق ، في مثل هذا الظرف ، تقوم بأي شيء كان على هذا النحو؟» لقد فهم ميتشي حق الفهم معاني الكلمات التي تشكل العبارة ، التي استطاعت التمييز بين المقصود والملفوظ ، وهو يعتقد أنه يميز فيها بعدها ثالثاً ، وهو بعد مضمر ، فيتولى إياضاحه على شكل سؤال جديد : «تقصد़ين أن تقولي ، إذا ما كانت فتاة معشقة من أحد فتحبه بالمقابل حباً ضئيلاً؟ ...» هذا السؤال الاستفساري سؤال إضماري بحد ذاته . وليس من ضير في أن تنهي العبارة : «ليس لها الشخص من حق في طرح هذا النوع من الأسئلة؟» وإذا ما عدنا القهقرى ، اكتشفنا ، بفضل تفسير ميتشي ، أن ملفوظ الدوقة كان يحمل معنى مضمراً . ولنقم بتحليل العبارات التي يحتاجها إنشاء هذا المعنى الثاني . إن صيغة الدوقة مسألة بلاغية يمكن إياضاحها عن طريق تحويلها إلى خبر منفي : «ليس لك الحق في التصرف على هذا النحو: وفي طرح هذا النوع من الأسئلة علي». فهل يسعنا من غير مساعدة ميتشي ، أن نعرف أن تلك العبارة محمّلة بمعنى مضمر وإياضاحه؟ أشك في ذلك . لكن ميتشي يرى أن المعنى الحرفي لذلك الملفوظ لا يحمل ملامة كافية لتبرير وجوده . هذا التفسير في قواعد التبليغ يشجعه على البحث عن معنى ثانٍ (إنه التفسير إذن هو الذي يوقف رمزية النص ، والجواب هو الذي يعمل على بروز السؤال) . فينبغي ، انطلاقاً من هنا ، تحديد هوية المضمر الذي تعرفنا على وجوده . فيلجاً ميتشي ، للقيام بذلك ، إلى مجال مشترك ، خاص بالمجتمع الموصوف (وبالقارئ المعاصر أيضاً) يتخذ شكل إلرام ، من مثل : إذا مادافعتَ علينا عن مصالح إحدى الفتيات ، فذلك يعني أنك على صلة ودية بها . ولا يحتاج ذلك المجال المشترك لأن يكون ماثلاً بطريقة فاعلة في ذاكرة المتحاورين . بل يظل ضمنياً على نحو تام حين أن يغدو حضوره ضروريًا

لتفسير ملفوظ لا يقبل التبرير من دونه. ويكتفى آنذاك، التلفظ بالجملة الأولى من هذا الإلزام، الذي جرى تجسيده بالاستعانة بضمير شخصي أو باسم علم، كي يبرز الثاني في ذهن المحاور، تحت شكل ضمیر.

تلزمنا ثلاثة شروط مجتمعة، كي يكون هنالك تلميح: ينبغي لشيء ما أن يحملنا على البحث عنه. ينبغي لإلزامٍ ما أن يكون ماثلاً في ذهن المتحاورين. وينبغي أخيراً أن يستهل بملفوظ. لكن هذه الشروط يمكن استيفاؤها بطراائق شديدة التنوّع. ونقول للبدء بالشرط الأول إنه ليس من الضرورة الحتمية أن تكون عالمة التلميح ماثلة في الملفوظ نفسه (رغم أن بوسعه فعل ذلك أيضاً). فكل مجتمع، أو كل مجتمع ضئيل الحجم مثل صالون المسز بروك، يبدو متمتعاً بما يسعنا أن ندعوه الملامة الصغرى، التي تجري من دونها إعادة تفسير الملفوظات كلها على أنها تلميحات (وإلا ما كان لها أن تصاغ). إن مخالفة مبدأ الملامة صريحة أحياناً. وهكذا فحين يتوجه ميتشي إلى مسز بروك سائلاً: «وأين هو الطفل هذه المرة؟» نرى لدى محدثه الحق في أن تستجوه بدورها: «لماذا تقول «هذه المرة» - وكأن الأمر مختلف عن المرات الأخرى!» غير أن صالون مسز بروك رفع عارضة الملامة إلى سوية أعلى بكثير مما هو متعارف عليه عادة. فحين تقول مسز بروك للدودقة، مثلاً: «لكن لم يكن عليها يوماً أن تدفع مقابل لاشيء! تفسّر ناندا قائلة: «تقصددين أن تقولي إنه يجب عليك أنت أن تدفعني؟ ...» فيسعننا، ظاهراً، أن نقول «س هو ع» هذا مالما يرغب من يقول ذلك في أن يشير قائلة: أما أنا فلست ذاك. أما الإلزام المشترك لأعضاء تلك الحلقة فيقوم على أن لا يؤكّد من شيء يتعلق بأحدهم مالم يكن العكس صحيحاً من تلقاء ذاته. ويكتفي بكلمة أن تكون بارزة في الجواب أو مشددة، كي يغدو التعرف على الإلزامات أمراً مسلماً به. الواقع أن هذه الطريقة القائمة على تبيين كلمات الغير من الأمور الأكثر شيوعاً في الصالون. فهذه مسز بروك تقول لميتشي، مثلاً: «المعجز لديك أنك لست سوقياً البتة. فيقول ميتشي مبتسماً -أشكرك على كل شيء. وأشكر شكرًا خاصاً على الـ «معجز». فقالت من غير أن يحمر وجهها: آه، إني أعرف ما أقول» (لديك - وأنت تتكلمين عن «الإنذار»

أكثر التعبيرات جمالاً. و «الاستقامة» رائعة أيضاً. وكلمة «في المتناول» جيدة». بل نقول بصورة عامة: ما من كلمة، في هذا الكون، تمضي تلقائياً. فالخطاب Willkürlich، تعسفي، إذن متعمّد فالأسماء كلها، وكافة طرائق الكلام ممكنة على نحو دائم (أو كما يقول فاندرلينك: «نحن نسمى كل شيء، كييفما اتفق»)، إذن هي دوماً إيحائية: إن الأشياء لاتبرر الكلمات، فينبغي (أو على الأقل: نستطيع) البحث عن أسباب ذلك بعيداً، وأيضاً ضمن معنى آخر.

ويكن للمجال المشترك بين المتحاورين أن يتغير أيضاً، أما الأساس فأنا يظل ماثلاً. هذا الواقع المبتدل بحد ذاته، لكن في التأشير عليه شيئاً من المفارقة، هو المرجع لعبارات مثل: «وقدومها إلى هنا، حين تعرف أني أعرف أنها هي تعرف ...» «أعرف أنك تعرفين أني عرفت»، (كأنما تأتي تلك المعرفة الغزيرة لتوازن الجهل الذي يتخطى فيه الشخص بشأن تفسيرهم لكل كلام ملفوظ). وليس من الضروري أن يكون المجال خاصاً بمجتمع وماثلاً في ذاكرته الساكنة. حسنه أن يكون ملفوظاً في الوقت نفسه من قبل أحد المتحاورين كي يغدو من حينه مشتركاً بين الاثنين. والحالات الوسيطة كلها ممكنة، ما بين المجال المشترك حقاً، والمرمز بإحدى الحِكم على سبيل المثال، وبين المعرفة المتقاسمة المأخوذة من القرينة الفورية. يقول المستر لنغدن لفاندرلينك: «توّكت أملك تعزيتي أكثر من الآخرين». فهذا الملفوظ لا يدرج ظاهرياً في النموذج لأي علاقة تضمينية مشتركة مع المجتمع. لكن العبارات السابقة للمستر لنغدن نفسه تضع المفتاح في أيدينا، فهو يقول بالاختصار: إن كان شخص يقوم بتعزيتي، فذلك أنه لا يحبني. إذن هذا فاندرلينك يفسّر دون صعوبة: «تريددين أن تقولي إن الموضوع نوش؟» وتقول ناندا لفاندرلينك: «لقد أحبك على الفور». فيتولى هذا الأخير الشرح: «تريددين أن تقولي إنني عرفت كيف أداوره؟» فلا تبدو عبارة ناندا أيضاً، تعيد إلى أيام علاقة تضمينية مشتركة؛ وليس في القرينة الفورية ما يخوّل فاندرلينك التقدم بذلك التفسير الجريء. وتستخدم صياغة المضمر هنا (الخيالي بالتأكيد) في البحث عن علاقة تضمينية تبرّر التفسير. الأول يقول: فـ. فيجيب الثاني: إذن ص؟ فيؤدي ذلك بالأول لأن يكتشف بدوره أنهم

عزوا إليه التسلسل (ف تستتبع ص). والمضمون الحقيقي هنا علاقة تضمينية تحية. وتشكل هذه العلاقة بدورها نقطة الانطلاق لعلاقة تضمينية أخرى، تصف (على نحو مغلوط) موقف ناندا.

تلك العلاقات التضمينية للملفوظ (أو المضمرات أو التلميحيات أو الإيحاءات) التي يرغب فيها المتكلم أو المفروضة من قبل محدثه، لكنها واقعة على الدوام داخل قرينة استدلالية خصوصية، تشغل مكانة وسيطة بين ظاهرتين اثنتين، أحدهما أكثر شدداً من الأخرى، وشبهه لامحدودة. تمثل الأولى في العلاقات التضمينية للعبارة أو في المسلمات: إنها تنتهي للغة ويمكن تعدادها مسبقاً، دون أي داع للجوء إلى أية قرينة كانت. فحين يقول المستر لنغدن، على سبيل المثال: «لم تصل النساء بعد، لحسن الحظ»، يستطيع ميتشي أن يرد عليه من غير التدليل على أي تواظؤ أو لباقة خاصة: «آه، لا بد أن هنالك سيدات؟» وأن الطابع الصريح لل المسلمات يجعل منها سلاحاً ماضياً لاحتياجات التدليل . بل سوف يحاولون تمويه ما ليس سوى علاقة تضمينية للملفوظ بعلاقة تضمينية للعبارة. تقول المسز بروك: «أنت تنكرين أنك رفضت، وذلك يعني إحياء الآمال في نفس صديقنا». إن مسز بروك، تخلط هنا، خلطاً إرادياً دون شك ، ما بين المناقضات والمنافقات. فالعبارة التي تفسرها تقول إن فاعلها لم يرفض . لكن «القبول» أو «إحياء الآمال» ليسا سوى بعض من أشكال الإلحاد الممكنة لعدم الرفض ، فما تتولى المسز بروك تفسيره ليس باسم منطق اللغة بل بتناجم مع علاقة تضمينية اجتماعية تقول .. إذا المرء لم يرفض ، فذلك يعني أنه مستعد للقبول .

وتقع من الناحية الأخرى العلاقات التضمينية، لالملفوظ وإنما للبيان ، أي للحدث المتشكل من إنتاج بعض الأقوال . فهذا فاندربنك ينساق في حديثه الدائر مع المسز لنغدن ، فينادي المسز بروك باسمها «فرناندا»، في حين أنه لا يناديها البتة باسمها (بل بشهرتها). فيفسر المستر لنغدن هذه الواقعية دليلاً على ما يمكن أن ندعوه

لدى فاندربنك نوعاً من السوقية . وليست هذه بالتأكيد علاقة تضمينية للملفوظ «فيرناندا» ، بل نجحت فقط عن واقع التلفظ بذلك الاسم في ظروف معينة . ونسوق مثالاً آخر : يقول فاندربنك في سياق الحديث نفسه إن المسز بروك تصغر سن ابنتها منذ بعض الوقت . ولهذا الملفوظ علاقة تضمينية يفهمها المستر لنغدن تمام الفهم : إن المسز بروك تسعى لأن تصغر سنها هي . لكن ما يحفظه بشكل خاص شيء آخر أيضاً ، هو علاقة تضمينية للملفوظ : ذلك أن الكلام على هذا النحو يبين (لن يقال : يعني) نصاً في استقامتها حيال أصدقائها .

إن العلاقات التضمينية للملفوظ يصعب حصرها أو تحديدها ، ذلك أن الطبيعة الشفهية للأحداث طبيعية محتملة : فالأحداث الشفهية أو الملفوظات ، تعني تماماً مواقف أو وقائع ، مثلما تعنيه الأحداث الأخرى كلها . فحين تدخل ناندا ، على سبيل المثال ، بيت فاندربنك ، فلا تجد سوى ميتشي والمستر لنغدن ، تفسّر الوضع على النحو التالي (رغم أن أحداً لم يتبين ببنت شفة : «تصدون القول إن فان ليس هنا؟») ويعتمد المستر لنغدن اعتماداً خاصاً على الفكر الثاقب لأصدقائه كي يفسروا الأوضاع من قبل أن تُنطق الأقوال ، ليكتفوه مؤونة القيام بذلك . ويتوصل ميتشي إلى ذلك بسرعة ، في حين يبدو فاندربنك في مناسبة أخرى ، أكثر بطئاً . ويلوح شريكه : «رفع المستر لنغدن منفضة أخرى ، وهو بهيئة من يقوم بذلك حسبما تقتضيه لهجة فاندربنك . وبعد أن وضعها ، ركّز نظارته ، ثم حدق في رفيقه سائلاً : - أليست لديك أدنى فكرة؟ ... - عما يدور في رأسك؟ وأنى لي أن أكون فكراً ، يا عزيزي مستر لنغدن؟ - طيب ، إنني لأتساءل ما إذا كنت سأحمل فكرة لو أني في مكانك . فأنت لاترى ، في ظرف ماثل ، من شيء يمكن لي أن أقوله؟» فالنبرة واللهجة والحركات التي ترافق الكلام تؤمن التواصل بين المنطوق واللامنطوق ، وهي تشبه عملية تجويف لامنطوق للكلمات : «... أجبت ناندا بلهجة تبين إلى أي حد دخل السرور على قلبها». كانت نبرتها تظهر الفارق على نحو رائع» .

وعلى هذا - فلنلخص كل ما تقدم - فالحدث يطرح أسئلة بدوره، ليفهم على نحو أفضل : مامعنى هذا القول؟ ماذا تقصد بذلك؟ إلام ترمي بقولك هذا؟ بل يستطيع أيضاً أن يستجوب المنطوق نفسه ، بحثاً عن إضاءات إضافية ، وأن يطلب أن توضح له الأسباب التي دعت إلى صياغة ذلك الملفوظ ، وتلك في الوقت نفسه طريقة ممتازة ، تجنبك الرد على الأسئلة المطروحة عليك (وكانها ينبغي اياضاح ازدواجية تلك الحركة المخصصة لإنجاز التبليغ ، ولعرقلته في الوقت نفسه). ورأينا من قبل تبادلاً بين ميشي والدوقة يجسد تلك الإمكانية . وهذا مثال آخر على ذلك ؛ إن الدوقة هي التي تسأل قائلة : « هل يسعني توجيه رسالة من طرفك؟ » فيرد ميشي مستفسراً منها عن أسباب سؤالها : « ولماذا تخيلين أنها تتظر واحدة؟ » وإن رفض الرد لأكثر وضوحاً أيضاً في تبادل الحديث التالي : « لماذا رتب الأمور من أجل عودة ناندا؟ - يالها من فكرة في أن تسأليني عن ذلك في هذه الساعة من النهار! »

ويكن أيضاً حرف المحادثة عن طريق تفسير الكلام نفسه ، من أجل تقرير قيمته الخاصة - مع احتمال استخلاص استنتاجات بعدها - حول الذي يقوم بعيته . وهكذا يتولى فاندربروك التعليق على أقوال المسز بروك باستمرار : « أحب تعابيرك حباً جماً! » يالتعابيرك ، كم أحبها! » هذا النوع من التعليق يغدو إياضاحاً لواقع أن لكل شخص طريقة في الكلام وفي الفهم ، وهي التي تفهم بدورها وتفسر من قبل الآخرين . تقول الدوقة لميشي : « إنه يتصرف بالحديث على هواه ، لكن الأمر يتعلق كثيراً بالناس الذين يتحدث إليهم ، » في حين أن المسز بروك تصفه كما يلي : « حديثك نصف الزمن المستحيل (...) وليس من أحد أمني غالباً أن أكون مقتضبة معه أكثر أثناء الحديث ». أما بخصوص تيشي ، فالدوقة على درجة من القسوة أكبر أيضاً : « ليس لحديثها من حدود على الإطلاق ، . فهي تقول كل ما يخطر ببالها ... » وبالمقابل فإن فاندربروك « طورَ فن الحديث إلى حد يقوى معه على إبقاء سيدة محلقة في الهواء ». أما مسز بروك فكانت تود من ناحيتها ألا تسمى الأشياء أبداً .

أما قيامها بذلك فيقودها إلى ندامت لاتتهي : «إني أقول أشياء بشعة حقاً . لكن
قلنا ما هوأسوا ، أليس كذلك؟ (...) - هل تفكر بالمال؟ - أجل ، أليس ذلك مرعباً؟
- أن تكون مرغماً على التفكير بذلك؟ - أن أتكلم على هذا النحو» .

وحتى لو لم تكن المميزات الاستدلالية للأفراد مفسرة من قبل آناس آخرين ،
فإن إياضها يجري باستمرار ويشار إليها أحياناً من قبل الرواوي . ولقد رأينا من
قبل ملامح عدة للمستتر لنغدن . فهو لا يجيز لنفسه قول شيء عن أحد في غيابه ،
من غير أن يرغب في تكراره أمامه ، فيدعى الرواوي ذلك : «عادته القائمة على الـ
يتنقص في مجلس خاص من الناس الذين يودونه علينا». أما طريقته في استخدام
أسماء العلم فتشكل حالة خاصة . أما السمة الأخرى التي سبقت إليها الإشارة فهي
رفضه لفهم الإضمارات أو الكنيات . ذلك أن كل تفسير لهذا الجنس يتطلب كما
رأينا معرفة مشتركة من المتحاورين ، وبالتالي يقتضي تواطؤاً . وهذا التواطؤ
تحديداً ، هو الذي يرفضه المستتر لنغدن بعدم فهمه . فواحد من أحاديثه مع الدوقة ،
مثلاً ، مرصع بـ: «أخشى أني لأفهمك» ، «ربما كان فهمه ناقصاً ، لكنه أحمر
خجلاً» ، «ولبث واقفاً ، ووجهه مسكون بإحساسات قسرية ومترفة» . ذلك
الرفض للتواطؤ هو ماتلومه الدوقة عليه : «لاتحاول أن تخلق ظلمات لاطائل
وراءها بتواضع لاطائل وراءه» .

وهنالك شخص آخرون مثل المستتر لنغدن ، يفلتون من معيار الفهم الكامل
الذي قتله في هذه الرواية حلقة المسز بروك . أما السمة المشتركة بين هؤلاء المستثنين
 فهي أنهم يسيئون الفهم ، لكن عدم فهمهم هذا ليس ناجماً بالضرورة عن رفض
المشاركة بعض المسلمين . وهنالك أشخاص أربعة يعانون من صمم رمزي أكثر من
 الآخرين : تيشي غرندون والصغيرة آغي ومستر كاشمور وإدوارد . والحالة الأكثر
خطورة هي حالة الصغيرة آغي : أما وأنّ عمتها الدوقة تحميها حماية رائعة من كل
صلة يمكن أن تفسد أخلاقها ، فهي تعاني من متاعب ، ليس على مستوى التلميحات
أو البحث عن المرجع ، بل لأنها بكل بساطة لا تفقه معنى الكلمات . ولدينا الشاهد
في حديث مع المستتر لنغدن ، ذي اللغة المتحفظة مع ذلك . فهي تقول : «ناندا هي

صديقي الفضلى بعد ثلات أخرىات أو أربع». فيتعلق المستر لنغدن قائلاً: «لا تحسبي أنها مقعد متحرك، كما يقال، وأنت تعدنها الصديقة الفضلى؟ - فسألت ببراءة: مقعد متحرك؟ - فقال محدثها: إن كنت لم تفهمي، فليس لي إلا ما أستحق، لأن عمتك لم تدعني أرافك كي أعلمك العامية اليومية - فأبدت مجدداً دهشة لاريب فيها: «العامية»؟ - أنت لم تسمعي بالعبارة فقط. سأحسبه إطراء كبيراً في زماننا، لو لم أخشَ فقط أن تستبعدي الاسم. - وشعَّ نور الجهل في بسمة الطفلة إشعاقة ذهبية. وكررت مجدداً: الاسم؟ - إنها لم تفهم مافيه الكفاية، فآثر أن يتخلى. »

أما تيشي غرندون فلا تفهم في المرة الواحدة غير شيء واحد. إلا أن أقوال محدثتها تضي غالباً في اتجاهات كثيرة في آن واحد. إذن هي متخلفة مسافة عدة ردود على الدوام. فتبقى صديقتها ناندا ملادها الوحيد: «هل قال شيئاً هذا البشع؟ استدارت نحوها رولد قائلة: لا يسعني أن أفهمك مالم تفسر لي ناندا». أما المستر كاشمور فهو مفرط في حرفيته وواضح في تعبيره. لكنه بالمقابل بطيء الفهم إلى حد مفرط أيضاً، لاسيما حين تكون المسز بروك محدثته. «كان المستر كاشمور يتابعها بتناقل كبير جداً». «أبدى المستر كاشمور ذهوله - الأمر صوفي تقريباً - إني لأفهمك». «يا إلهي، ولكن عم تتحدين؟ وصرح المستر كاشمور قائلاً بحيوية: ذلك ما أرغب أنا في معرفته».

أما اللون الأكثر حساسية من الصمم الرمزي فيتمثل في إدوارد بروكنهام. فهو لا يفوق المستر كاشمور فهماً، لنسيج التلميحات التي تحيطه به زوجته. إنها توجه إليه قولاً: «لكن وجه إدوارد عبر عن أن الأمر لغز. فأضافت تقول: لست بحاجة لأن تفهم، لكن بوسعك أن تصدقني. (...) كان تصريحًا لم يقلل من عدم فهمه (...). لم تكن جهالات إدوارد مطلقة، لكنها كثيفة». مع ذلك، فإن دوره سيداً للبيت، ومركزًا لحلقته، كان يقوده للتزام موقف لا يفضح عدم فهمه. ومن المؤكد أن يكون ذلك الموقف هو الصمت، الذي ليس، رغم ذلك، خاليًا من

التباساته. «من أحد تصرفاته، مثلاً، أن يكون الأكثر صمتاً حين يكون عليه أن يتكلم أكثر من غيره، وأن يكون الأكثر صمتاً أيضاً، حين لا يكون لديه من شيء يقوله. وإنها خاصيةٌ محيرة...» وذلك ما يحول، في الحديث الآخر، دون أن يفصح شيءٌ عن عدم فهمه - ولا إدراكه المحتمل أيضاً. «وقال ببساطة: آه! (...) واكتفى بتكرار الكلمة: آه! (...) ورد بروكهام قائلاً: آه (...) فأجاب بروكهام: آه! (...) فرد زوجها قائلاً: آه! (...) فكرر مرافقها قائلاً: آه! (...) فقال زوجها مجدداً: آه! إلخ.

وتوقف حيال معنى الحديث هؤلاء، حلقة المسز بروك، حيث ليس كل شيء مفهوماً فقط وإنما يمكن لكل شيء أيضاً أن يقال. الواقع أن القاعدتين الأساسيةتين اللتين تحكمان سير الكلام في ذلك الصالون هما: يمكن لكل شيء أن يقال. وـ لا ينبغي لشيء أن يقال مباشرة. وتطلق الدوقة على ذلك تسمية ذات صبغة انتقادية فتقول: «نوباتكم المنتظمة لنشر الغسيل الوسخ أمام الملأ». وتقول ناندا المتسامحة مثل فتاة تنصرت حديثاً: «تناول كل شيء بالحديث وتناول الجميع، ونحن منهمكون على الدوام في مناقشة أنفسنا. (...) لكن لا تظنين أنه نوع الحديث الأكثر إمتناعاً؟» وفي الوقت نفسه (الواحد يسمح بالأخر) فإن تلك العروض للغسيل الوسخ لا يمكن لها أن تجري، إلا لأن الأشياء لا تسمى بأسمائها أبداً، بل يشار إليها أو يلمح تلميحاً. من هنا أخذ هذه العبارة، على لسان المسز بروك، قيمة القانون: «إن الشروح في النهاية تفسد الأشياء». لذا تراها تأسف حين تكون مرغمة على إعطاء حكم بكل وضوح («إن الكلام في ذلك لسوقى بشكل مربع، لكن ...») وتؤكد ميتشي بدورها قائلاً: كلما كانت تسمية الأشياء أكثر صعوبة، أصبحت المحادثة أكثر رقىً. «تبعد أسوأ الأشياء هي الفضلى حقاً، من أجل تطوير معنى اللغة» أما اللغة بامتياز فهي الشبيهة بلغة وسيط الوحي في معبد دلف، الذي لا يتكلم ولا يسكن، لكن يوحى. إلا أن هذا المطلب الدائم هو في حالة تعارض مع الهدف الرئيس لهؤلاء الأشخاص جميعاً، والذي ليس، وفقاً لما رأينا، سوى: استفسارات. فكل شيء يجري وكان الأشخاص يتحركون بفعل

قوتين متناقضتين، ويساهمون في آن معاً بعمليتين قيمهما متعارضة: إنهم يتحركون من ناحية بتأثير توق لأخذ الأشياء بشكل مباشر، فيسعون للتفوز إلى وضوح الكلمات، واحتراقها في سبيل الإمساك بالحقيقة. أما من الناحية الأخرى فإن الفشل المحتمل لهذا المسعى كأنما يضعفه، فتراهم يستمتعون بعدم تسمية الحقيقة، والحكم عليها دائمًا بنوع من التردد.

إن واحدًا من الأحداث الرئيسية المروية في السن الصعبة تمثل في الضيق الذي يولده في ذلك الصالون، تدخل ناندا، بنت المسز بروك، تدخلًا مربكًا، لكن لا يمكن تفاديها. لقد تجاوزت سن الطفولة فصار من حقها النزول إلى الصالون، غير أنها لم تبلغ سن المرأة بعد، فليس لها أن تسمع كل شيء. وتدرك ناندا بنفسها، في البداية، مظاهر الحدث الإيجابية فقط. «سوف أنزل الآن. سأرى على الدوام كافة الناس الذين يأتون. ولسوف يكون ذلك أمراً عظيمًا لدلي». أريد أن أسمع الحديث كله. فالMASTER ميتشي يقول إن ذلك ضروري، وإنه يساعد على تشفيف الأذهان الفتية». لكن أنها لا ترى سوى الوجه الخلفي لهذا التدخل: سوف يؤدي إلى خسارة في حرية التكلم، وسيسبب المضايقة لحديثهم، وهل لديهم ما هو أثمن من ذلك في واقع الأمر؟ هذا الإحساس هو ما تعيّر عنه بطريقة متعرّبة بعض الشيء أمام المستر كاشمور: «إنها (ناندا) تشعر أن حضورها يكبح حريتنا في الكلام» ثم تقول بلا مراعاة أكبر أمام فاندرلينك: «قلت على تغيير حياتي، بالتأكيد. يبدو أنه هكذا وأن في حياتي شيئاً مشتركاً مع فكري، وشيئاً بين فكري وحديسي. فأنت أدرى بالحديد الجيد... وأي دور له عندي. وعليه فحين ينبغي أن نجعل حديثنا شيئاً عن تروٌ... أقصد جعله غبياً، بليراً ومن أدنى درجة. حين ينبغي أن نسلد حجاباً على هذه الناحية - ولسبب خارجي تماماً - فليس من الغريب أن نبوح أحياناً لصديق بسببيات سخطنا». بعد ذلك تناقش ناندا الموقف بنظرية معايرة: «اللسان نغدو مزراباً صغيراً يسيل فيه كل شيء؟ فيسألها ميتشي: لم لا تقولين بعذوبة أكبر: قيثارة هوائية صغيرة معلقة على نافذة الصالون تهتزُ أو تارها لريح المحادثة؟» وتقول بلغة أشد مباشرة لفاندرلينك: إن أنها تخشى «ما يمكن أن نلتقطه منك جميعاً فلا يكون ملائماً لنا»، «خطر الإفراط في الالتقاط».

لقد روى هنري جيمس في مقدمة هذا الكتاب، بعد مرور عشرة أعوام على وضعه، أن هذا الخلاف وهذا التوتر قد شكلا بذرة الرواية نفسها. وكتب يقول: إن السن الصعبة هي تحديداً دراسة لواحدة من هذه المراحل، المحددة أو الممتدة، من التوتر والتصور الساذج، إنها حلقة بحث عن الطريقة التي جرت بها، خصوصية، معالجة التداخل الراهن مع حربات قديمة» والطريقة التي «يجب علينا، ضمن حلقة من محادثة حرة، أن نضع في الحسبان حضوراً جديداً بريئاً غير متكيف مع الجو مطلقاً» إنها قصة «الحرية المهددة بتدخل من ذهن فطن لا يمكن تفاديها». ثم يعترف في المقدمة نفسها بأن تلك البذرة قد غطّي عليهاـ إلى حد عدم ملاحظتهاـ بما كان مخصصاً بدءاً لأن يكون فقط الشكل الحامل لهذا الموضوع وطريقة لمعالجته وإعداده. لكنه يلاحظ في الوقت نفسه «من المرجح أنه كان محكوماً سلفاً على موضوعي بإعداد مفرط ومقبول». هذا ما لم يكن «الإعداد المفرط»ـ وهو ما يدعوه جيمس «حقيقة فنية هامة» تصدر في النهاية عن تجربتهـ من حيث المبدأ مكناً أبداً؟ إن الدرس الرئيس من امتحاني الاستعادي يقوم حقاً على مراجعة قصوى لهذه المسألة برمتها: ماذا يعني العذاب، بالنسبة لموضوع ما، إذا دعونا ذلك : العذاب من الإفراط في الإعداد؟ إن ضميري الفني ليجد الراحة في عدم التعرف هنا على أي أثر حقيقي للعقاب ...» ذلك أنه قد يمكن للإعداد أن يصير الذات وأن تصير الذات طريقة من الإعداد.

إن ذلك الشكل، أو تلك الطريقة في معالجة الموضوعـ موضوع التوتر الناشيء أثناء المحادثةـ ليست في نهاية الأمر سوى سلسلة من المحادثات. و السن الصعبة لها تلك الخصوصية، وسط أسرة كبيرة من الروايات، انتماثلة في أنها لم تكتب إلا بصيغة محاورات. فنقول بطريقة أخرى إن هذه الرواية تنزع إلى الاختلاط بالدراما، وهو جنس ذو تأثير سحري على هنري جيمس منذ زمن بعيد. ولقد شرح من ناحيته بإسهاب، في المقدمة نفسها، ما رمى إليه من استخدام الحوار. فالمثل الأعلى الواجب بلوغه «العمل على نحو يجعل اللقاء المعروض يروي بنفسه قصته كلها، ويظل منغلقاً داخل حضوره الخاص، وأن يغدو على

الأقل، فوق تلك البقعة المحددة المعالم، مثيراً تماماً للاهتمام وواضحاً كل الوضوح ...» ولكن أليس هذا ما يقدمه الشكل الدرامي؟ إني أقول في نفسي «إن التمييز الإلهي، ما بين فصول مسرحية ما، هو في موضوعيتها الخاصة والمصانة. وتأتي تلك الموضوعية بدورها، حين تبلغ مثلها الأعلى، من الغياب المفروض لكل نظر «خلفي»، مخصص للقيام بجولة على الشروح والتسعات، وعلى انتزاع نتف وقطع من الدكان الكبري لأدوية الوهم للراوي «البسيط ...»

إن ما يجتذب جيمس نحو الصيغة الحوارية إنما هي موضوعيتها وإمكانية استغناها عن راوٍ يعرف ويفسّر، ويسعنا أن نفترض بأن السن الصعب لها راو. فهناك ما يذكرنا بوجوده بعد كل عشر صفحات تقريباً: إنه «شاهد» أو «مراقب» أو «متمع»، يوصف حسب المناسبة بأنه «على علم» أو «مطلع» أو «يقظ». وقد يذكر هذا المشاهد أحياناً بطريقة أكثر تفصيلاً: «مراقب على استعداد لشرح المشهد» فيغدو «المراقب الفطن الذي ذكرناه قبل قليل» أو أيضاً «مشاهدنا الحاذق». أو هناك افتراض فيما لو أن شخصاً يعرف حق المعرفة، حضر هذا المشهد لوجده فيه ...». أو هناك تخيل «لانقلاب سريع للمرأة التي تعكس المشهد كله». ويقبل الراوي في مرات أخرى، أن يؤدي مؤقتاً دور هذا الشاهد: «كنا ستبين ذلك دون شك لو أنها شاهدنا ...» أو بطريقة إيضاحية أكثر أيضاً رغم أنها سلبية: «أما وأن المستر فان لا يسعه أن يشرح من بعد لصديق فضولي، ما خلقت عليه نبرة تلك الكلمات من أثر، فإن مدون أخباره سيستغل هذه الواقعية كي لا يدعى مزيداً من الفهم، ويجعل التأكيد يقتصر، خلافاً لذلك، على احمرار خفيف كاد لا يرى على محيا المستر فان». وأخيراً يتظلم الراوي في مرات أخرى لغياب مثل ذلك الشاهد: «من كان هناك ليراقب إن كانت الفتاة تشاهد؟» ذلك ما لن تعرفه القصة أبداً». إن ذلك الشاهد الدائم، في كافة الأحوال، حتى وإن لم يذكر باستمرار، يظل ضرورياً ومعيناً بعرض الأحداث المروية. ويعرف الراوي ذلك حق المعرفة. «إن المراقب الفطن الذي نفترض وجوده دوماً»، «إن الشاهد المستمر لهذه الواقع». .

(كان هذا الحضور المفترض يجعل دوستويفسكي يقول: إنّ قصة من هذا النوع هي «خارقة» لأنها تقبل بوجود كائنات غير منظورة). هذا الشاهد الذي ينبغي تخيله، لا يغدو مع ذلك حاجة سردية موحّدة. فالراوي يرى لكن لا يعرف. ويسعنا أن نلاحظ أن الأشخاص أنفسهم ذوو عادة غريبة (وهي تساهم من ناحيتها في صعوبة فهم أقوالهم فتشير طلبات للتفسير): فهم لا يرجعون للآخرين عبر اسم ثابت ومحبّون لدى الجميع، بل ينادونهم بصيغ تختلف من ظرف لآخر، وكأنهم لا يرغبون في التعويل على شيء بشأن وجود هوية ثابتة داخل كل كائن، لكنهم يكتفون بتسجيل إحساساتهم، وهي دقيقة في كل مرة وعرضة للتغيير. وهكذا نرى الدوقة، في معرض حديثها عن ميتشي دي كاري دونز، التي يفترض أنها عشيقة المستر كاشمور، تقول عليها مرة «تلك الشخصية الضئيلة الغبية»، ومرة أخرى «النموذج الفاتن لحسن ذوق المستر كاشمور، المائل أمام أعيننا»، ومرة ثالثة «تلك الضحية للنديمات الظالمة»، لكنها لا تدعوها باسمها البتة: وكأنما يشق على المسكينة المز دونز أن تكون موجودة كياناً مستقلّاً. كم يبدو آنذاك عدم الاستقرار علينا ونحن ننتقل، لا بين لحظة وأخرى فقط، بل بين نظرات شخص وآخر أيضاً! وذلك ما يجعل ناندا تقول: «نحن إلى حد ما نتّبعة أناس آخرين» وفاندرلينك يقول: «نرى أنفسنا بأنفسنا معكوسين». لكن الراوي نفسه يتّخذ موقفاً مائلاً، ولا يسمى شخوصه بطريقة موحدة: إنه فاندرلينك مرة، وهو العجوز فان مرة أخرى، والمستر فانمرة ثلاثة، وفقاً للنظرية الموجّهة إليه من قبل هذا الشخص أو ذاك، وفي هذه الظروف أو تلك، إذ ليس للراوي نفسه من إدراك خاص به. فالأشخاص في الواقع الأمر هم الذين يدركون، حتى حين يتولّى الراوي الكلام. فتغدو المز بروك «موضوع هذا الإطّراء» على أثر ردّ من فاندرلينك «رفيقه ناندا»، في معرض حديث مع ابتها. وتوجه النّظرة إلى المستر كاشمور عبر علاقته مع زوجته مرة فيدعى «زوج سيادتها» ومرة أخرى حيال مضيافته فهو «زائر المز بروك». أما المستر لنغدن (وللتذّكر انتباهه حيال التسميات) فيغدو وفقاً لمشيخة أقوال ميتشي «موضوع إعلام فاندرلينك» ثم «المؤمن المكن على أسرار العجوز فان». وإذا ما تحدث مع

فاندربنك، أصبح «عشيق الليدي جوليا». أما حيال المسز بروكناهم فهو «أكبر زائرتها سنًا».

ويكن لنا أن نسلم على هذا الأساس بأن كل «لقاء معروض يروي بنفسه قصته كلها». لكنه حتى وإن ظل «متعة» بشكل كامل فليس مؤكداً أن يكون في الوقت نفسه «كامل الوضوح»: لأننا إذا ماعدنا إلى نقطة الانطلاق، وحتى لو أعدنا القراءة ثانية، لاقينا عناء في إعادة بناء هذه القصة بأمانة، وفي تعداد الأحداث الرئيسية على الأقل، كما لن يكون بوسع أحد أن يقول ما الطبيعة الدقيقة للعلاقات التي تربط (ونكتفي بالشخص الأكثر أهمية) ما بين فاندربنك ومسز بروك، وبين فاندربنك وناندا، وبين ناندا ومستر لنغدن.

وهنالك مسألة تعدّ النقطة الحساسة في هذه الرواية فالقارئ لكل نص تخيلي يسعى إلى بناء القصة التي يرويها النص. ويجد في سبيل ذلك غطتين من المعلومات تحت تصرفه. ينبغي للنمط الأول أن يستدل عليه من السلوكيات الموصوفة. فترمز هذه السلوكيات - من غير أن تعني - إلى الواقع في التخييل. أما النمط الثاني فيأتيه على نحو مباشر من راوي واحد (أو عدة رواة). لكننا نعرف مع ذلك أن هذا الراوي يمكن أن يظهر بدوره «غير جدير بالثقة»، فيرغم القارئ إذن على استخلاص الحقيقة بدلاً من تلقيها كما هي. أما وأن السن الصعبة لا تحتوي إذا صاح القسول على خطاب للراوي، ففي وسعنا عد الشخوص رواة، وأن تكون على استعداد لتعزيز الحقيقة، حتى لو قاموا بتحريفها. إلا أن القارئ يجد مسعاه قد خاب في هذه المهمة حسراً. فلماذا؟

فلنستبعد بادئ الأمر إجابة سهلة، لكنها لا تقبل التطبيق هنا، تقول إن الكلمات وحدها تعطى لنا في حين أن الفعل يجري خارجاً عنها. أما بشأن مايسعنا الحكم عليه فليس من حدث هام يجري في الأوقات الزمنية التي يلفها الكتاب بالصمت، ولا أثناء أحداث مذكورة، لكنها خارج اللغة، وبتصرفات ليست أفعالاً؛ إنما هي الخطابات التي تشكل هؤلاء الشخصوص، وعالهم فعلٌ حقاً. ألم

يكتب جيمس في مشكلة خطابنا The question of our Speech «إنما ونحن نتكلم، وباستمرار، نعيش أدوارنا ونؤديها، إلى حد كبير جداً؟» ينبغي إذن أن نضيف بادئ الأمر، أن أي شخص لا يقبل أيضاً، بل حتى بصورة مؤقتة، أن يؤدي دور الراوي وأن يقوم بتركيب ماقد جرى. وليس الأمر في أن الرواية مؤلفة من محادثات، بل من محادثات شديدة الخصوصية فوق ذلك، ولا تتناول المحادثات أحدها خارجة عنها، بل تكتفي بأن تكون أحادثاً. وكان الكلام - القصة، والكلام - الفعل، لم يعودا من المظاهر المكملة لنشاط وحيد، هذا الكلام لا يروي شيئاً. والمحادثات تشكل القصة، لكنها لا تسردها.

إلا أن ذلك أيضاً ليس بكاف. فما تبيناه على أنه التصميم النهائي لهذه القصة - ناندا ومسز بروك تعشقان فاندربنك، لكنه فقير يرحب في الزواج من امرأة غنية، على أن يحبها، وتطور مشاعر المستر لنغدن حيال ناندا. يتحقق تماماً أمام أعيننا، ولدينا رغم ذلك إحساس بأننا حيال رؤيا غير مباشرة لها. ولم يست المسألة فقط، وذلك مارأيناها بكثرة، إن القاعدة في هذا المجتمع تقوم على عدم تسمية الأشياء بأسمائها البة، بل على الإيحاء بها فقط. فالصعوبة أساسية أكثر وذلك ما يثير أن تكون موضوع الأحاديث والمبدأ البنائي للرواية في آن معًا. ولقد مشينا خطوة فخطوة من الحالات الأكثر بساطة، حيث كان بوسعنا أن نتجاوز التعبير غير المباشر لتعثر دون كبير مشقة على المعنى الثابت والباشر، وحتى تلك الأقوال المهمة التي نعرف أنها ذات معنى، لكننا أيضاً لن نتوصل أبداً إلى تفسيرها بيقين. وفي الرواية، بالمقابل، أفعال وتصورات نستطيع إعادة بنائها دونما أدنى تردد، لكن أخرى - وربما تبدو لنا لهذا السبب الوحيد، الأكثر أهمية - لن تقام أبداً. فالميلان بلغ درجة لم يعد معها بخلان، والخيال ما بين الكلمات والأشياء لم تعد فقط رخوة أو محكمة القتل؛ إنها مقطوعة. واللغة تعمل عملها داخل فسحة ستظل إلى الأبد فسحة لسانية.

وليس المسألة أن شخصوص الرواية يفتقرن إلى الصدق أو أنهم لا يسعون إلى تكوين رأي ما حول شيء ما أو حول أحد الأشخاص. إنهم يفعلون ذلك.

لكن لا يسعنا، رغم هذا أن ننق بأقوالهم، ذلك أنها حُرمنا خلسة من معيار الحقيقة. «كان صعباً على المستر لنغد أن يقول الحقيقة» وهو ليس الوحيد. إن الأقوال غير المباشرة التي يتبادلها الأشخاص اقتادتنا إلى حركة يختلف عنفُها التلميحات التي كانت تمثل نقطة انطلاقته، بعيداً وراءه. ولقد وجد كل كلام نفسه وكأنما أصيب بشبهة أنطولوجية، فلم نعد ندرى بكل بساطة إن كان يؤدي إلى واقع، وإن كان الجواب بنعم، فما هو؟ ويكون للترميز والتدليل أن يكونا حاملي إخبار موثوقٍ وسط عالم يجدان نفسهما فيه مؤطرين بالكلام المباشر أو على الأقل بأدوات تسمح بتوجيه التفسير والتحقق منه. وهنا تتجلى في واقع الأمر، مأثرة جيمس في السن الصعبة، إن الإخبار المباشر ليس المسيطر فقط في هذا الكتاب، بل هو المائل الوحيد فيه. أما وقد بلغ درجته القصوى، فإنه يغير من طبيعته: لم يعد إخباراً. إذن يجد القارئ نفسه متورطاً أكثر من أي وقت مضى في عملية بناء التخييل، إلا أنه يكتشف وهو يسلك تلك الدرج أن ذلك البناء ليس له أن ينجز.

إن علاقة اللغة بالعالم علاقة فيها غموض، وكذلك هو وضع هنري جيمس حيال تلك العلاقة. فهو يكتب في مكان ما من ذاته - لم يفعل شيئاً آخر قط - رواية اجتماعية عن الحب والمال، وبالتالي عن الزواج. إلا أن الكلمات لا تمسك بالأشياء. لكن هنري جيمس، وهو أبعد ما يكون عن معاناة بسبب ذلك - (إنه في هذا شديد الشبه بشخصياته، فتغدو السن الصعبة بأكملها مجازاً لإبداع التخيلات) ينساق شيئاً فشيئاً وراء المتعة التي يكتشفها في تلك العبارات التي تستجر إلى مالا نهاية عبارات أخرى، وفي أولئك الأشخاص الذين يتسبّبون، كأنما من تلقاء أنفسهم، بظهور مماثليهم أو مخالفاتهم، وفي تلك الأفعال التي هي وليدة التناظر والتناسب. إن الذي يعالج الكلمات، لن ينال سوى الكلمات. هذا الطرح يتلوّن لدى جيمس بشعورين متعارضين: الأسف على خسارته للعالم والبهجة حيال تكاثر اللغة المستقل. ورواياته هي التجسيد لتلك الازدواجية.

وهذا بروست يروي أيضاً في البحث عن الزمن المفقود كيف أن الأشخاص يكتشفون أن الكلمات لا تنطق بالحق إلزاماً. لكن ذلك الاكتشاف (أن اللغة المباشرة للكلمات غير كافية) ليس هنالك إلا ليقودنا نحو وعي سعيد بالمقدرة التعبيرية للغة الجسد أو لما يقوم مقامها في المنطق: اللغة المجردة وغير المباشرة. وأما الخيبة السطحية فتعوض عنها، لدى بروست، السعادة التي يمنحها النفوذ إلى العمق. إن اللغة غير المباشرة هي اللغة الوحيدة الصادقة. لكن ذلك كثير، لأن الحقيقة قائمة على الأقل. إن التشابه إذن مع جيمس تشبه خداعاً: فنحن نعلم حق العلم أن الكلام الأشخاص في السن الصعبة غير مباشر، غير أننا لن نبلغ الحقيقة العميقية أبداً. فالسطح المخيّب هنا يؤدي إلى شيء آخر تماماً (وفي ذلك تكون اللغة غير مباشرة)، لكن ذلك الشيء الآخر هو سطح أيضاً، وهو نفسه عرضة للتفسير. فما يقودنا جيمس إليه ليس استبطانية جديدة، على نحو مasis فعله بروست وجويس من بعده، وإنما نحو غياب كل استبطانية، إذن نحو إلغاء التعارضات نفسها بين الداخل والخارج، بين الحقيقة والظاهر.

إن بناء السن الصعبة كله – وليس بناء الشخصيات فقط – يرتكز على المواربة، على اللامباشرة indirectness، وكان هذه الأخيرة تجسّد ما لم يعد بالقاعدة لمجتمع استثنائي، وإنما للقاعدة فقط: نحن دوماً في اللامباشر. ويروي جيمس المشروع في مقدمته على النحو التالي: «رسمت على قطعة من الورق رسماً أنيقاً لحلقة تتكون من مجموعة من الدوائر الصغيرة الموزعة على بعد متساوٍ حول غرض مركزي. فالغرض المركزي هو الوضع، إنه موضوعي نفسه. فالشيء مدين له بعنوانه، والدوائر الصغيرة تمثل مصايِح متفرقة، مثلما كان يروقني أن أدعوها، ولكل واحد وظيفته المتمثلة بأن يضيء بكل الشدة المطلوبة واحداً من مظاهر ذلك الغرض. ذلك أنني قسمته إلى مشاهد (...) وسوف يكون كل واحد من «مصايِحي» النور لـ«لقاء اجتماعي» حول القصة والعلاقات بين الأشخاص المعينين، وسوف يُرِزَ حتى مداد الأقصى الألوان الكامنة للمشهد المقصود، ويضي به لأن يجد، حتى القطرة الأخيرة، مساهمته في موضوعي».

لكن الأشياء في واقع الأمر على جانب من التعقيد أكبر بقليل . فالرواية مقسمة إلى ثمانية وثلاثين فصلاً، وكل واحد يطابق مشهداً مسرحيّاً: فالأشخاص أنفسهم يتحدثون من البداية حتى النهاية . لكن تقسيماً آخر يأتي ليفرض نفسه فوق ذلك التقسيم ، وهو من عشرة كتب . إنها أشبه بفصول مسرحية ، وتتميز بوحدة المكان ، وتترافق بعض الشيء بشأن وحدة الزمان ، لكنها بشكل خاص تحمل عناوين (وحدة الفعل) . تلك العناوين هي أسماء أشخاص : ليس الأشخاص بالضرورة بين المساهمين في المحادثة (وهكذا يحمل الكتاب الأول عنوان «اللidi جوليا» في حين أن هذه الشخصية لا وجود لها ، في الكتاب)، بل بالأحرى أولئك الذين تلقى المحادثة الضوء عليهم ، بصورة غير مباشرة ، والذين بدورهم يحددونها . وتضيء تلك الكتب - الشخصيات العشرة ، في نهاية الأمر ، الموضوع المركزي الذي يسميه العنوان ، سن الكآبة . نحن إذن في حضرة نظام شمسي متكملاً (جيمس يتكلم عن النور) : مركز ، وعشرة أجسام كبرى من حوله ، وكل واحد مرفق بثلاثة من التوابع - الفصول ، أو أربعة . غير أن هذا النظام الشمسي ذو خصوصية مدهشة تؤدي إلى عملية انقلاب في وجهة التشبيه : فبدلاً من أن ينطلق النور من المركز باتجاه المحيط ، نراه يتبع الطريق المعاكس . فالتابع هي التي تضيء الكواكب ، وهذه الأخيرة ترسل النور ، الذي أضحت غير مباشر ، باتجاه الشمس . فظل تلك الشمس إذن سوداء تماماً ، ويظل «الموضوع بحد ذاته» غير ملموس .

ويسعنا أن نتأمل بإعجاب التداخل اللامحدود لكافة العناصر التي تشكل منظومة الرواية ، وقد وصف جيمس بنفسه ، وهو الممثل الأمين للجمالية الروائية ، رغم أنه جاء متأخراً ، وصف نتائج عمله ، في المقدمة ، كما يلي : «في تلك الأثناء ، يساعدنا لحسن الحظ على أن نرى أن التمييز الثقيل بين الجوهر والشكل ، في عمل في أحسن إنتاجه حقاً ، يتهاوى على نحو مدهش . (...) لقد افترقا قبل الفصل ، لكن قدسيّة التنفيذ تجمعهما جمعاً لاتنفس عراه (...) . الشيء المنجذ هو انصهار من الناحية الفنية ، وإلا فهو لم ينجز (...) برهنوا على أن مثل تلك القيمة ، أو مثل ذلك التأثير ، هو في عداد موضوعي ، على ضوء النتيجة الإجمالية ، وأن ذلك

التأثير الآخر يتميّز إلى إعدادي، وبرهنا على أنّي لم أقم بهزّهما معاً، مثلما ينبغي على المشعوذ الذي أدّعى أنّي إيه، أن يفعل، وبفن مستهلك، وأوافق على أنّي مثل المتبعّ الذي يصبح أمام خيمة معرض». فماذا تخيل في الواقع أكثر تناعماً من تلك الدراسة للكلام عبر الاستخدام نفسه للكلام، وتلك الطريقة الإيحائية في الإشارة إلى الإيحاء، أنّ هذا الكتاب يميل على الميلان؟

أعتقد أنّ السن الصعبة من أهم روایات «سنّنا» وكتاب مثالي، لكن ليس فقط، وليس كثيراً، عبر الانصهار الكامل بين «الشكل» و«المضمون»، والذي تتحققه أعمال أخرى كثيرة. والذي لا نعرف تماماً لم ينبع الإعجاب به. بل سوف أقارنه بالروایات الكبرى التي تلته، والتي تكرّرها حدا ثنا أكثر بكثير، من واقع أنه يستكشف حتى العمق درياً افتتحته اللغة، لكنه مجهول من الأدب، ولأنه يمضي في ذلك الاستكشاف إلى أبعد بكثير مما فعله أحد من قبل، ثم لم يفعله أحد من بعد. إنّ السن الصعبة كتاب مثالي بما يمثل - أكثر ما يقول - من مواربة اللغة والتباس العالم. وهكذا يسعنا أن نجيب على السؤال المطروح بدءاً: عما تتكلّم السن الصعبة؟ عما هو الكلام وعن الكلام عن شيء ما.



الفهرس

الصفحة

٥	١- مفهوم الأدب
٢١	٢- أصل الأجناس
٤١	٣- مبدأ القصة الاثنان
٥٩	٤- الشعر بلا نظم
٧٧	٥- مدخل إلى المقنع
٨٧	٦- أسباح هنري جيمس
٩٩	٧- حدود أدغار بو
١١٣	٨- رواية شعرية
١٢٩	٩- الومضات
١٥١	١٠- السن الصعبة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٢
عددطبع ٢٠٠٠ نسخة

علي مواع

مِنْ كُلِّ الْأَيْدِي

و دراسات أخرى



في الأقطار العربية ما يعادل ١٦٠ ل.س

سعر النسخة داخل القطر ٨٠ ل.س